Charles
Sterling
Natura moartă
CHARLES STERLING
Conservator al picturilor la Muzeul Luvru
Natura moartă
Din antichitate pînă în zilele noastre
în românește de EUGEN FILOTTI
FEDE GALIZIA (1578? — ^re P Pifwd într-o cupă. Colecția Vitale Bloch, Haga.
pe la 1630)
Lemn 0,30x0,41.
CUVÎNT INTRODUCTIV
Această carte s-a născut de pe urma Expoziției Naturii Moarte din antichitate pînă în zilele noastre, organizată de curînd la Oranjerie *. Era vorba de a prezenta picturi de șevalet in care natura moartă e tratată ca subiect independent și nu ca parte dintr-o compoziție. Acesta va fi șt obiectul paginilor ce urmează. Expoziția își propunea să ilustreze două idei conducătoare) una de ordin artistic, cealaltă de ordin istoric. Prima ținea seamă de importanța extraordinară pe care natura moartă a cîștigat-o în pictura recentă, de la Cezanne pînă la Matisse și Picasso; astfel incit este de cel mai mare interes să se ofere artiștilor din vremea noastră prilejul de a confrunta concepția lor despre acest subiect cu toate acelea ce s-au succedat timp de două mii de ani. A doua pornea de la convingerea că originile naturii moarte sînt departe de a fi fost clarificate de istorici. Ei le situează de obicei în țările de la nord de Alpi și la sfîrșitul secolului al XVI-lea. Dar aceste origini pot fi urmărite pînă în evul mediu, pînă în prima jumătate a secolului al XIV-lea; se pot discerne inovațiii capitale în Quattrocento-ul italian, epocă în care spiritul umanist, reînviind anumite idei ale antichității, a făcut posibilă emanciparea naturii moarte, o dată cu aceea a peisajului și a celorlalte subiecte menite să devină genuri de sine stătătoare.
Două mii de ani de evoluție a naturii moarte, iată o poveste lungă; ea echivalează cu istoria întregii picturi occidentale văzută prin prisma unui singur gen. Cadrul acestei cărți n-ar fi fost suficient pentru a vorbi despre ea cu o egală bogăție de amănunte. Din secolul al XVII-lea pînă în zilele noastre, urmărim de aproape soarta naturii moarte, iar școlile sau artiștii care s-au distins în acest gen ne sînt bine cunoscuți în prezent. Voi rezuma așadar în mod mai sintetic toată această perioadă lungă și bogată, referindu-mă numai la aspectele esențiale ale evoluției. Voi analiza mai de aproape epoca începuturilor, atrăgătoare prin obscuritatea care o învăluie și azi, incitînd la cercetări și gînduri noi.
Anexă a Luvrului, afectată azi marilor expoziții de artă (n. tr.)
Ar fi în orice caz cu neputință să se comenteze într-o carte, fără a o face plictisitoare, toate lucrările remarcabile realizate vreodată în domeniul naturii moarte. Ceea ce merită să fie precizat într-un volum ușor de mînuit e тar degraba transformarea intervenită în însuși felul de a concepe acest subiect, în funcție de epoci si de națiuni, în funcție de resursele felurite ale artei și de ideile variate despre lume și despre natură. Cărțile consacrate istoriei naturii moarte în ansamblul ei sînt de altfel foarte puțin numeroase — abia două sau trei și datează de treizeci de ani.
Cartea de față va oglindi Expoziția de la Oranjerie, dar într-o formă îmbunătățită, completată, mai apropiată, în fond, de ceea ce această expoziție ar fi putut să fie, dacă înlăturarea obstacolelor ce stau de obicei în calea acestui fel de grupări efemere — starea de conservare a unor anumite opere, care nu permite transportul lor, refuzul sau interdicția legală a împrumutării lor, spațiul limitat al localului disponibil — ar fi fost posibilă. Pentru cei ce se interesează de amănuntele informației și ale discuțiilor științifice, catalogul expoziției, mai ales în cea de a doua ediție, rămîne un complement util al textului ce urmează. Ei vor constata însă că numeroase corecturi au fost aduse catalogului în aceste pagini, care au profitat de pe urma criticilor formulate de istoricii care au vizitat expoziția și a descoperirilor foarte recente, făcute după închiderea ei.
Planșele în alb-negru și în culori oferă o succesiune semnificativă, dar nicidecum exhaustivă, de exemple ale diferitelor moduri de a concepe natura moartă în cursul veacurilor. Ilustrațiile care însoțesc textul caută să

precizeze și să justifice prin singurul limbaj cu adevărat eficace al istoricului modern — acela al imaginilor juxtapuse — cîteva puncte de vedere noi despre originile naturii moarte moderne.
Ceea ce ele încearcă să sugereze este pus în cea mai vie lumină prin această admirabilă remarcă a lui Paul Valery: «Adevărul și viața înseamnă dezordine; filiațiile și înrudirile care nu sînt surprinzătoare nu sînt reale».
Octombrie 1952
PREFAȚA la această nouă ediție

In cursul celor șapte ani care despart această ediție de cea precedentă, interesul pentru natura moartă a crescut în mod brusc și într-o măsură considerabilă. Vreo douăsprezece expoziții organizate în Europa și în America (pentru a nu vorbi decît de reunirile însemnate de tablouri), două sau trei studii de ansamblu și foarte numeroase articole au fost consacrate acestui subiect. Rezultatele acestor noi cercetări au îmbogățit cu mult cunoștințele noastre despre artiștii rămași pe nedrept în întuneric. în general însă, aceștia nu figurează decît cu titlu excepțional în această lucrare, care, repet, nu este un repertoriu al tuturor artiștilor de la care ne-au rămas naturi moarte frumoase 13 ci o expunere asupra evoluției diferitelor concepții despre această mare temă picturală. Un capitol care reclama însă modificări serioase, din cauza descoperirilor recente, a fost cel privitor la Italia în secolul al XVII-lea. Aici, critica de artă italiană a știut să umple în cîțiva ani o mare lacună a istoriei. De aceea, picturile italiene sînt cele mai numeroase printre noile reproduceri introduse în această ediție.
Una dintre tezele pe care le înfățișau catalogul Expoziției de la Oranjerie (1952) și cartea de față situează originile naturii moarte autonome în secolele al XIV-lea, al XV-lea și al XVI-lea, nu în Țările de Jos, ci în Italia, și aceasta în legătură directă cu reînvierea ideilor antichității. Această teză a găsit partizani și adversari. Nu-l voi cita printre cei dintîi decît pe Charles de Tolnay, mare istoric al artei acestor secole atît la nord cit și la sud de Alpi; el a subscris cu atît mai ușor la teza amintită cu cit a adus el însuși un argument fundamental în sprijinul ei2. Dintre ceilalți, îl voi cita numai pe Ingvar Bergstrom, excelentul specialist în istoria naturii moarte olandeze, care, studiind originile acesteia, a avut marele merit de a atrage atenția asupra marchetăriei italiene — merit pe care l-am subliniat de repetate ori în 1952, adică într-o vreme cînd frumoasa lui carte din 1947 nu era încă disponibilă decît în limba suedeză și rămînea, din această cauză, relativ puțin cunoscută. In recenta ediție engleză a acestei lucrări (1956), Bergstrom a consacrat trei sferturi de pagină în chip de răspuns la cele trei capitole din cartea mea. El menținea acolo aproape in-
tactă teza tradițională si anume că natura moartă din Țările de Jos a prece-Z-o «foi coruri. -» pe cea iialiană; lotodaO, ol ^'filafin vafifi'Ss TSuZ Zi , legi. istorice >, afirmație pe țâre o ’rZ-
sfioasă simbolurile obișnuite, pentru a le conferi o existența independenta sub ^forma unei naturi moarte simboliceAstfel de exemplu, dtn repreșsenarea Sfîntului Ieronim în chilia lui, în care figura adesea craniul st clepsidra, simboluri ale Vanității, ar fi luat naștere într-o buna zi un tablou care nu reprezenta decît aceste obiecte, adică o adevărată Vanitate autonoma Este incon-testabil că repertoriul de obiecte simbolice rămîne același, în ambele reprezentări și că în ziua cînd unui artist din Țările de Jos i-a venit ideea de a separa aceste^ obiecte pentru a face din ele o temă plastică autonomă, a fost de ajuns ca să recurgă la resursele pe care i le oferea reprezentarea Sfîntului Ieronim. Nu m-am gîndit niciodată să tăgăduiesc acest fapt. Dar cum de i-a venit artistului neerlandez această idee îndrăzneață? Cum de a găsit el un public capabil să aprecieze această remarcabilă inovație și să cheltuiască bani pentru a privi cu plăcere, nu un chip de sfînt într-un interior frumos sau în fața unui peisaj radios, ci un ștergar deasupra unui lighean sau un vas de flori? Pentru această problemă fundamentală, Bergstrom nu sugerează decît o explicație pur iconografică: gustul pentru « simbolismul ascuns », care se intensificase de la Van Eyck încoace în arta flamandă, i-ar fi ajuns artistului, ca să invente, iar publicului, ca să aprecieze primele naturi moarte alcătuite tocmai din obiecte uzuale avînd o semnificație religioasă simbolică. Dar primele naturi moarte autonome compuse din obiecte cu o semnificație religioasă simbolică nu se găsesc în Țările de Jos, ci în Italia, și încă cu peste un secol mai devreme: sînt

Nișele pictate în frescă în 1337—1338 de Taddeo Gaddi, la Santa Croce din Florența. Cînd Tolnay a semnalat aceste opere, se putea crede că ele reprezentau mărturii destul de excepționale ale unei atitudini artistice sortite în scurt timp uitării. Dar Nișa reprodusă în ediția^ de față și pictată în tehnica frescii pe la 1490 la Kutnă Hora în Boemia, fără îndoială, de un artist florentin cu numele de « Roman » dovedește că tradiția a continuat și că a trecut dincolo de Alpi; se poate admite de асиnг înainte că, începînd din secolul al XIV-lea, pictura a fresce^ care a căzut jertfă unor nenumărate distrugeri, oferea adesea în Italia și în alte locuri asemenea incunabule ale naturii moarte. Este deci un fapt stabilit că Italia a precedat țările de Jos in ceea ce privește ideea însăși de a separa obiectele simbolice pentru a face din ele compoziții plastice autonome; și a explica, după cum pro-
ZZm J *'LPXSUCă fri'" * ia frex'>' « mozaicurile
Pare nfideZ Sn Zru ZSfi "ы°"П™
Zră'^fifi'r"" ''"Г™ fr'SCă "" marchetărie erau exe-dente, veche de un secol a râmn* w imbolice in naturi moarte indepen-van der Weyden, unui Memling? E lZaZietrZfMtul fi™™ unui secolul al XVI-lea, Bergstrom este neT,Sr x ■ ■ P 1 a> in ceea ce Poveste - asupra imp<mante. ideilor manierisU la
8
manierismul și referirile lui constante la exemplele antichității, la Piraikos, nu sînt ele de origine italiană și umanistă? Marea problemă istorică este de a ști în ce epocă sugestiile umaniste au început să se infiltreze în atelierele de la nord de Alpi; nici un argument serios nu ne împiedică ca s-o situăm la jumătatea secolului al XV-lea. Și e de o însemnătate capitală să nu izolăm aici problema originilor naturii moarte de aceea a originilor tuturor celorlalte genuri independente —peisajul, vederile de orașe,scena familiară,scena animalieră—căci întreagă această «specializare » a picturii este un fapt umanist, un fapt legat de renașterea tradițiilor picturii antice. Rolul istoric al neerlandezilor a fost totdeauna acela de a reda într-o manieră mai directă, mai senzual realistă, invențiile, ideile italienilor. Acesta a fost întregul sens al evoluției picturii și miniaturii franco-flamande și flamande în secolul al XIV-lea. Dacă în secolul al XV-lea naturile moarte din scenele religioase ale Maestrului de la Flemalle sau ale lui Van Eyck au fost infinit mai tangibile decît acelea ale lui Uccello, dacă au impresionat generația italiană următoare, dacă estetica lor va reînvia la sfîrșitul secolului al XVI-lea în Mesele servite ale unui Beert sau ale unui Flegel, ele n-au avut pentru evoluția europeană a naturii moarte autonome aceeași însemnătate ca naturile moarte realizate în frescele, marchetăriile și groteștile italiene. Să nu ne împiedicăm de vechea prejudecată a criticii, care pretinde să separe în mod rigid rolurile istorice: al artelor « majore» și al celor «minore», al decorației și al picturii de șevalet, al marelui pictor universal și al modestului specialist, să nu ne lăsăm influențați de aceste convenții. Artiștii privesc cu aviditate în jurul lor, își iau bunui de pretutindeni. Ideile artistice circulă mai repede chiar decît călătoresc operele înseși. Și adevăratul subiect al acestei controverse este mișcarea acestor idei fw în atelierele unde se pictau primele naturi moarte.
Septembrie 1959
ANTICHITATEA
Din cîte știm despre trecut, grecii par să fi fost primii occidentali care au pictat adevărate naturi moarte. Era aceasta, împreună cu celelalte genuri ale picturii — scena familială, peisajul, reprezentarea unor animale — creația cea mai originală a civilizației eleniste, al cărei apogeu corespunde cu secolul al IH-lea și cu cel de al II-lea î.e.n. Nici o natură moartă din acea epocă depărtată nu s-a păstrat. Nu ne putem face o imagine despre această artă decît după mențiunile scriitorilor vechi și după operele mai tîrzii pe care săpăturile arheologice le-au scos la iveală. Dispunem de picturile și de mozaicurile de la Pompei, de la Herculanum, de la Stabiae, de la Roma, din întregul Imperiu roman, pornind din Africa de Nord și pînă la Rin. Ele datează din secolul I î.e.n. pînă în secolul al IV-lea e.n. Arheologii cred, din motive temeinice, a putea discerne în ele reflexe directe sau amintiri mai mult sau mai puțin fidele ale marii epoci pierdute în tăcerea vremii.
Pliniu cel Bătrîn care a pierit în erupția din anul 79 a Vezuviului, o dată cu înghițirea orașelor Pompei, Herculanum și Stabiae, afirmă că cel mai celebru pictor de naturi moarte a fost Piraikos®. Epoca în care a lucrat acesta nu e ușor de precizat; cu o oarecare probabilitate ea poate fi situată la sfîrșitul

secolului al IV-lea sau la începutul secolului al III-lea î.e.n., adică la începutul epocii alexandrine. Picta dughene de bărbieri și de cizmari, măgari și — ceea ce prezintă interes aici — merinde. Erau, fără îndoială, mici tablouri de șevalet prevăzute cu voleuri de lemn ce se închideau, astfel cum le vedem figurînd mai tîrziu în trompe-Voeil pe pereții caselor de la Pompei sau de la Roma (Casa Misterelor; Casa dell'Ara Massima, Casa Criptoporti-cului, Casa Vestalelor, la Pompei, Casa lui August sau a Liviei de pe Palatin, la Roma). 'Tablourile de șevalet par să se ivească încă în epoca lui Alexandru, sub penelul lui Antifilos, rivalul lui Apelles. Nu mai e vorba de picturi votive, nici de evocări funerare, și unele și altele cu caracter religios, ci de subiecte de gen, adesea cu caracter comic, adevărate fragmente ale lumii exterioare, mobile, independente de decorul mural, panouri ce se așază pe cornișa peretelui sau care se atîrnă de perete cu ajutorul unei frînghiuțc sau al unui cui. Sînt tablouri întru totul asemănătoare cu acelea Pe care Europa le-a rcinventat in sgo1^ a'гиX^ria civilizației occidentale. cCa scena P*? înUtît în însemnă-
. țc încît să formeze subiectul exclusiv al unei picturi de șevalet și pentru ca micile compoziții ale lui Piraikos să se vîndă mai scump decît marile subiecte «nobile»', a fost nevoie de o anumită concepție despre lume și despre lucruri precum și de o fază favorabilă a modului de a privi tehnica Obiectele neînsuflețite apăruseră devreme în pictura greacă, în compozițiile care decorau vasele de ceramică. Ele nu aveau decît un rol accesoriu și, cu toate progresele perspectivei liniare, cu toată exactitatea formelor și justețea racursiurilor, nu dau impresia de a fi fost privite cu o intensitate deosebită. Pe cît putem să ne dăm seama astăzi, la fel stăteau lucrurile și în pictura murală, deși aici gradul de naturalism al redării ^cra cu mult superior. Deodată, în plină perioadă clasică, în a doua jumătate a secolului al V-lea, pictura a dat dovadă de căutări cu totul noi. Transcrierea calmă a formelor din natură și colorarea lor cu cîteva tente esențiale, în maniera lui Polignot, nu mai sînt suficiente pictorilor: ei apucă atunci în mod deliberat pe calea realismului iluzionist. S-a crezut că ei au adoptat această direcție sub impulsul teatrului, atunci cînd au început să picteze decoruri pentru scenă. Eschil, care «a împrumutat de la arta frescei una dintre cele mai frumoase comparații ale sale 8», ar fi acceptat, după afirmația lui Vitruviu, primul, în ordine cronologică, dintre decorurile de teatru executate de Agatarh; după toate probabilitățile, era vorba de o perdea pictată, atîrnată de un schelet de lemn. Dar dacă marele dramaturg a socotit că pictura putea contribui la efectul piesei sale, aceasta înseamnă că ea începuse să prezinte elemente iluzioniste care depășeau poate rudimentele de perspectivă. în slujba teatrului, pictorii n-au încetat să dezvolte un realism imitativ. Cu o generație mai tîrziu, în jurul anului 400, celebra anecdotă despre păsările care vin să ciugulească strugurii pictați de Zeuxis pe o perdea dovedește că estetica iluzionistă domnea pe scenă^ chiar dacă nu fusese generată de ea. Apolodor inventează skiagrafia^ în care jocul de umbre și lumini cum și un colorit rezultat din amestecul tonurilor pot crea iluzia reliefului; fără ea, nici păsările nici oamenii n-ar fi adus naivul lor omagiu lui Zeuxis. Un contemporan, Parrasios, a fost și el un maestru în arta imaginilor tangibile. Aceste mărturii atestă existența unei arte pe deplin formate, dedicată aparențelor, o ana bazată pe sensibilitatea optică și tactilă, și dispunînd fără îndoiala de o tehnică adecvată, suplă și vibrantă. Ea presupune un interes entu-SeleȚcalitaU^d. CU1°Urea ШП'Г°Г ,ucrurilor' Pentru lumină, Pe alunei, ca în orice altă epocă, atitudinea pictorului fată de hune nu-i anir-toiului. Amîndouă exprimă o concepție despre lume și despre viată care e comuna civilizației generației lor. S-a arătat recent« că* există o concordantă sk nkt inUC ,,Ui"onMiroul Jui Zeuxis și al lui Parrasios, care e de ordin imore-vS de" aproape, T diffcu^tSS £ fS c^*' ЛГТ'
12
pe iluzie a unui Gorgias. Relativismul e propriu perioadelor de criză. Epoca lui Apolodor, a lui Zeuxis, a lui Parrasios este aceea a războiului din Pelo-ponez (431—404), a teribilei ciume de la Atena, a alternanței dintre tiranie și democrație, a noilor contacte cu orașe depărtate. Ea cunoaște prăbușirea sau revizuirea valorilor tradiționale și domnia îndoielii, atît de bine codificată de sofiști. Echilibrul clasic al gîndirii și al artei, dozarea calmă a imitării naturii și a stilizării de către un Fidias sau Polignot nu mai poate satisface mințile. O nevoie de spontaneitate, de lirism, împinge la căutarea mișcării și a

expresiei mergînd pînă la sugerarea instantaneului. Umbra și lumina animă imaginile pictate, le fac să vibreze. Individualismul se accentuează și dacă, potrivit ideii lui Protagoras, omul devine măsura tuturor lucrurilor, pictorul devine judecător al naturii numai pe baza aparențelor ei. Arta pictorului devine mai accesibilă mulțimilor, și dibăcia de a produce magia iluziei optice dă naștere unei conștiințe vii despre meritul artistic. La fel ca pictorii Renașterii, Apolodor, Zeuxis și Parrasios manifestă un orgoliu naiv și insolent; ei compun și afișează devize și epigrafe sonore, scandalizează cetățenii prin veșminte bogate și neobișnuite, vînează subiecte inedite. Populația Atenei trece de o sută de mii de locuitori și viața orășenească produce efectul ei inevitabil, la fel ca în Olanda secolului al XVII-lea și în Franța celui de al XIX-lea: ea secretează nostalgia unei naturi «autentice». Citadinul rafinat gustă manifestările celei mai obișnuite realități, nesocotită pînă atunci sau considerată vulgară. Poporul de jos observat pe stradă, cămara în care se etalează proviziile, animalul familiar se oferă ca subiecte picturii, și aceasta într-un moment în care se perfecționează o tehnică în stare să le evoce pînă la iluzie. Aceasta e starea de spirit ce domnește în ajunul epocii elenistice; și apariția micilor tablouri ale lui Piraikos apare ca inevitabilă.

Formarea mai multor genuri independente a fost recunoscută drept trăsătura cea mai originală a picturii elenistice. Ea ar trebui studiată de aproape în raporturile ei cu spiritul generației. Ea corespunde stării contemporane a științei, unei anumite metode în observarea și studiul fenomenelor naturale, precum și importanței ce se atribuia materiei și înfățișărilor ei. Cercetările asupra naturii ale unui Aristotel și ale unui Teofrast, doctrina senzualistă a unui Aristip și a unui Epicur sînt desigur corespondente filozofice ale acestei orientări. Este clar că naturile moarte elenistice și romane care reprezentau alimente gata pentru a fi consumate conțineau o aluzie epicuriană. Scrisorile lui Teocrit către Lucrețiu vor da dovadă din ce în ce mai limpede de o sensibilitate impresionistă față de culoare, față de suprafața lucrurilor, față de aspectul schimbător al naturii sub efectul luminii.

1 * * în prima jumătate a secolului al III-lea e.n.: « Totui e colorat intr-un fel: veșmintele, armele, casele și locuințele, pădurile, munții, izvoarele și aerul care învăluie toate lucrurile», el va rezuma o lungă exoe-riența a ochiului și a conștiinței artistice.

nlt2°maJrr f° r de--1 ?el 5eleb™. dintre pictorii elenistici de gen și de Fe gustaubmnk • me ea ,mPrumutate dln legendă și din istorie. Și totuși arta cЯre ’ гР11ПШ-Пи Ie poate opri de a’?‘ mărturisi admirația pentru a care* se manifesta m ele și de a insista asupra prețuirii de care se penttTsJbiectele lmat,?rilor ’°- Societatea antică oscilează între acest gust p u subiectele familiare și prejudecata moștenită de pe urma epocii cla-

13

sice si potrivit căreia asemenea subiecte nu pot fi decît meschine Un joc de Stiîri тоаг^е^е^етпаг^пг^с^гштек^Г^р^^б adică reprezentare fortbdu-se bo/mie,’ i se dă numele de riparografie sau reprezentare de obiecte ordinare, dezgustătoare. Oamenii își aduc aminte de celebrul mozaic executat de Sosos din Pergam (secolul al' IlI-lea sau al II-lea î.e.n.) și denumit Asaratos aecos (odaia prost măturată). Se văd în el resturi de mîncare - oase de pește, de găină, labe de crustacee, fructe din care s-a mușcat, simbun scuipați împrăștiate de parcă cineva ar fi neglijat să le curețe de pe pardoseala unui tricliniu (pl. 4). Dar umorul nu face aici decît să consacre o moda, și o noua clasificare opune Topografiei megalografia', și aceasta nu din cauza dimensiunilor, ci din aceea a naturii subiectelor. Prima categorie devine astfel echivalentul a ceea ce constituie astăzi genul minor, prin opoziție cu pictura mare.

Ar fi cazul să ne întrebăm dacă ivirea acestor teme noi nu era legată de estetica manieristă a artei elenistice. în adevăr, analogii izbitoare pot fi observate între aceasta din urmă și mișcarea manieristă din secolul al XVI-lea: canonul exagerat de alungit, a cărui atracție constă în grație; căutarea expresiei, care degenerează adesea în agitație gratuită; gustul cu totul intelectual pentru alegorie; în fond, o atitudine artistică în care imaginația prevalează față de datele directe ale realității. Dar resursele imaginației se epuizează destul de repede; se nasc convenții; manieriștii sînt condamnați să caute neîncetat motive inedite. în mod paradoxal, ei le găsesc în anumite aspecte, rare și ciudate, ale realității, cum sînt eclerajele nocturne sau unele

spectacole «vulgare », scene din viaţa poporului sau obiecte de uz cotidian, umile şi «abjecte». Ei amestecă cu plăcere în chip arbitrar şi caricatural omul cu animalul. E uimitor să constaţi că aceste procedee, care urmăresc să izbească deprinderile publicului, apar atît în pictura elenistică cît şi în aceea din secolul al XVI-lea. Descrierea făcută de Pliniu unui tablou al lui Antifilos (către 310—280) în care « poţi admira un băiat tînăr suflînd în focul care luminează atît locuinţa, de altfel, foarte frumoasă, cît şi obrazul copilului» s-ar putea aplica unor anumite picturi ale lui Luca Cambiaso sau ate lui Iacopo Bassano, în vreme ce scenele de gen şi naturile moarte ale lui 1?kga,se.sc f^lentul în operele lui Pieter Aertsen. Creaturile cari-
: cu mon-a respecta un caracter arti-tame de ~ «J
I ■> »a Jk- - - — ■— A • A
arme, ustensile de scris, măşti. ’ ei e cu totul aparte.
к cuvinte, o evocare a darului de ali-săi, care, . Se pictau şi ouă, peşti şi foeul care luminează atît locuinţa, de altfel, foarte frumoasă, cît şi obrazul copilului» s-ar putea aplica unor anumite picturi ale lui Luca Cambiaso sau ^_IaЖ Bassan,°? ce scenele de gen şi naturile moarte ale lui
ak ■ 1Uj Antiblo,s’ 8r.ilele (groteştile) lui sînt comparabile пЯЛгIаЬп£ар • ArciP?boldi (pl- 16). în acelaşi timp pentru ?a-f • a^.bltFara. S1 neobişnuită a subiectului, stilul adoptă un carac ficios şi devine larg şi rapid atît la un Antifilos cît şi la un Rosso ' “ părTde obiJctereLînsXSa m°artă’ pictUra greacă a cunoscut gru-
Cînd pictura arme’ ustens.ile de s«is, măşti.
ospiSTcpl “a2,t)S A"eГЬ1Пси ^XtOs?u dParrdee
14

tinînd apa, uleiul sau vinul. La acestea se adăugau vase de sticlă şi de metal, ştergare. v
Practica x^/zzcw-ului continua m epoca romana, casele de la Jicrculanuni şi Pompei ne-au revelat numeroase exemple. Este verosimil, aşa cum s-a afirmat^2, că alegerea merindelor pictate la Pompei a fost determinată de condiţia economică a clienţilor: în acest oraş, cetăţenii bogaţi erau fie proprietari de vii sau de livezi, fie negustori de vin sau de produse agricole. In marile centre, ca Roma sau Neapole, naturile moarte puteau cuprinde alte obiecte, îndeosebi o mai mare profuziune de vase şi de piese cte aurărie. Xenionul se prezintă sub două forme. Este fie o cămară sau nişă împărţită de un raft, astfel încît obiectele sînt aşezate pe două niveluri suprapuse (pl. 1 şi 2), fie o etalare de obiecte pe una sau două trepte de piatră, ca şi cum pictorul ar reproduce o măsuţă dintr-un tricliniu, cu mîncăruri gata să fie servite (pl. 3). în amîndouă cazurile, este vorba de a reda o privelişte familiară, cu o intenţie iluzionistă. Această din urmă intenţie, normală într-un tablou de şevalet, va persista în secolul I î.e.n., perioadă în care natura moartă va deveni o decoraţie murală: un vas plasat lîngă un perete sau în faţa unui gol de fereastră va fi pictat ca pentru a-1 înlocui pe acela care, în realitate, putea să se afle în casă, într-un asemenea loc.
Adesea obiectele sînt însoţite de animale vii: zburătoare, păsări domestice, iepuri de casă, cîini şi pisici se înfruptă din provizii ca « pentru a sugera gustul lor plăcut »13. Uneori, ele introduc un element de viaţă anecdotic, luptîndu-se între ele, întocmai cum le vom întîlni în naturile moarte flamande din secolul al XVП-lea ale unui Snyders sau Fyt.
Pe lîngă xenion, antichitatea a cunoscut o altă formă a naturii moarte de merinde, care nu prezintă mai puţină analogie cu arta neerlandeză. Este vorba de reprezentarea mesei servite, frecventă pe mozaicurile epocii romane. Se redă de obicei un anumit fel de mîncare, o fază a mesei. Un mozaic din Antiohia etalează însă repertoriul complet al unui mare banchet roman14. Grecii au cultivat un alt domeniu al naturii moarte, menit să ocupe pe atîţia artişti pînă în zilele noastre: pictura florilor. Pliniu vorbeşte de existenţa ei încă pe pragul epocii elenistice, în fermecătoarea anecdotă despre Pausias, care, rivalizînd cu amanta lui, Glycera, îndemînatecă în împletirea ghirlandelor, « a reuşit să reproducă în pictură extrema diversitate de nuanţe a florilor ». Puţin mai tîrziu, în vremea lui Alexandru, « micile subiecte de păsări şi flori» sînt îndeajuns de răspîndite pentru ca pictorul Nicias să condamne cu dispreţ practicarea lor;

acesta este un ecou al disputei despre noblețea intenției artistice, care va răsuna din nou în Renaștere, cînd Michel-angelo își va exprima disprețul pentru peisajele care mișună de detalii meschine «în maniera flamandă ».
Ne putem imagina aceste prime încercări elenistice, aceste coroane și aceste ghirlande de flori, alăturate în chip decorativ și însoțite de insecte și de păsări, ca fiind cam la fel cu acelea ce se regăsesc la Herculanum 16. Dar generațiile grecești următoare au inventat coșuri de flori comparabile întru totul cu acelea de la începutul secolului al XVП-lea, pictate de un Breughel de Velur sau de un Linard (pl. 47). Astfel se prezintă celebrul mozaic de la Vatican, găsit într-o vilă romană din secolul al II-lea e.n. (pl. 6). Așezat pe iarbă, coșul se detașează pe un fond avînd astăzi o culoare închisă datorită restaurărilor, dar care trebuie să fi fost altădată mai deschisă. El e încărcat cu nori de grădină și de cîmp dintre cele mai variate. Operă elenistică sau copie

15
romană, acest mozaic e o adevărată pictura in cuburi colorate, care țin locul unor mici tușe de penel de o finețe uimitoare. Relieful mlădios al petalelor, lumina zilei, umbra transparentă și saturată de aer umed sînt redate prin mici pete de culoare a căror diversitate se contopește, privita de departe, în tonuri de o justețe desăvîrșită. Aici se poate vorbi de impresionism in înțelesul din secolul al XIX-lea. „ . „
La expoziția de la Oranjerie, acest mozaic se gasea in marea sala ш care erau reunite opere din secolul al XV-lea pînă în cel de al XVIII-lea. Toate aceste picturi păreau sumbre alături de Coșul de la Vatican. Trebuia să treci în sălile următoare pentru a găsi la Monet sau la Renoir echivalentul luminozității sale vibrante luate din lumina liberă a zilei acum aproape două mii de ani. Nici o frescă antică din cîte au ajuns pînă la noi nu poate da o idee mai clară despre nivelul atins de iluzionismul elenistic.
Era un realism limitat în esență la plăceri vizuale și tactile. Pictorul și mozaicarul insistă asupra epidermei obiectelor. Ei sugerează calitatea ei sub atingerea ușoară a luminii. Privirea pe care o aruncă asupra naturii e ascuțită, dar rapidă. Ea se mulțumește să noteze aparențele senzoriale ale lucrurilor, cu o spontaneitate care pare să oglindească o impresie instantanee mai degrabă decît să perceapă forma și materia, în ceea ce pot ele oferi ca aspectul durabil. Toată această voluptate, acest fior al unei vieți care trece, Filostrat le simte de minune; și prea puțin importă aici dacă el descrie fidel un tablou care a existat, sau dacă inventă în felul sofiștilor: sensibilitatea lui picturală și imaginația lui literară sînt determinate de civilizația greacă de care e pătruns; și ceea ce vede sau pretinde că vede într-o pictură e desigur ceea ce contează pentru estetica elenistică și romană. « Iată smochine negre așezate grămadă pe foi de viță; ele secretează un suc abundent. Pictorul a redat crăpăturile învelișului; unele se întredeschid, într-adevăr, lăsînd să curgă un fel de miere; celelalte sînt parcă despicate, de maturitate». «Pe o altă frunză, vedem o bucată de brînză proaspătă închegată și care pare încă să tremure; și iată apoi străchini umplute cu un lapte, nu voi spune alb, dar strălucitor de albeață; această strălucire o datorează smîntînii ce plutește la suprafața lui». «De ce nu pui mîna pe aceste fructe, adunate în două coșuri. Nu știi oare că, oricît de puțin ai zăbovi, nu le vei mai regăsi asa cum sînt, acum, cu podoaba lor de rouă ? »10
Un raționalism și un hedonism epicurian își găsesc expresia aici. Acest Cârpe dțem a îndemnat pe un artist de mozaicuri din Pompei să plaseze ^5ramu> a UZie n moa.rte 35)> într-un tricliniu de vară, în fațaPcome-Descoperirne^e к'нere p“ SChe-et în * °Spăful lui Trimalchion».
tS oraș " e obSk î Л 7% îngropării sub cenu?* a aces' apare decît în mozaTc гXiI i PomPei> denumită a Primului stil, ea nu morti și scoici în aceiași timrL pav.ime.nt a! f-asei faunului înfățișează pești
L. Ș1 de Profunz*me, este acela al unui tablou. Nu este exclus
* Bucură-te de ziua de azi (Horațiu, Ode), (n. tr.)
16
ca totodată să fi fost păstrat vechiul obicei elenistic al picturilor de naturi moarte pe lemn și cu voleuri, picturi care erau așezate pe cornișa ieșită în afară, din partea de sus a peretelui. Căci în epoca celui de al Doilea stil, se văd unele care sînt simulate în pictură, într-un decor arhitectural executat în

trompe-ГoeiI (Casa criptoporticului). în acelaşi timp, alte naturi moarte ocupă compartimente decorative, fiind totuşi adevărate tablouri, dintre care unele depăşesc lungimea de un metru (pl. 3). Naturalismul lor sensibil şi spontan este izbitor; el constituie, fără îndoială, o moştenire directă a tra-diţiei elenistice. Sînt cele mai frumoase naturi moarte pe care ni le-a lăsat antichitatea.

Cel de al Treilea stil reacţionează împotriva autorităţii plastice pe care acest subiect o cîştigase şi, potrivit tendinţei lui de aplatizare şi micşorare a ornamentaţiei murale, îl reduce la mici tablouri lucrate cu migală sau la motive de flori şi de păsări, de altminteri adesea fermecătoare. Avem atunci impresia că autonomia picturală a naturii moarte antice îşi va afla sfîrşitul în această dependenţă strictă de arhitectură. Dar cel de al Patrulea stil denotă o nouă pasiune pentru natura moartă, ca tablou. Este epoca domniei absolute a picturii în trompe-Foeil. Un decor de arhitecturi iluzorii, împrumutate de la teatru, se întinde pe pereţi ca pentru a-i suprima prin reliefuri pronunţate şi deschideri bruşte. Arbitrarul lui e completat prin adăugarea tabloului, simulat şi el, şi înfăţişat ca fiind atîrnat de perete, cu voleurile deschise şi cu sfoara şi cuiul lui (fig. 12). E im efect de trompe-l'oeil în plus, o surpriză în plus. Vechea temă a xenwn-ului este reluată în aceste tablouri cu întreaga ei savoare iluzionistă; ea apare însă de asemenea în compartimente care mărginesc un subiect central, constînd de obicei într-o scenă mitologică sau un peisaj. Numeroasele naturi moarte provenind de la Pompei sau Herculanum aparţin în mare majoritate acestei ultime categorii. Tehnica lor este şi mai expeditivă decît aceea a picturilor celui de al Doilea stil. Adesea, se simte că ele au fost mînuite de meşteşugari stăpîni pe cultura seculară a iluzionismului pictural. Formule academice par să iasă la iveală în aplicarea umbrelor purtate şi a reflexelor, totdeauna amuzante, dar totdeauna nesigure. Totuşi, ele fascinează prin adîncul simţ al vieţii, pe care această dibăcie de mîna a doua nu parvine să-1 suprime. Ghicim fără greutate că picturile din epoca glorioasă a lui Piraikos şi a lui Sosos, şi poate şi acelea care împodobeau cele mai bogate case precum şi palatele de la Neapole şi Roma, trebuiau să se numere printre capodoperele europene ale genului. Care era în fond concepţia artistică a naturii moarte antice? Obiecte umile care-1 însoţesc pe om în viaţa lui de toate zilele, animale familiare, ele trădează pasiunea pentru realitatea curentă. Dispoziţia lor, deşi controlată şi ritmată cu grijă de artist, se sileşte să nu distrugă impresia de accidental şi de cotidian. Traiul şi moravurile societăţii elenistice şi a celei romane se reflectă fidel în ele. Acestea au dus la crearea unor tipuri determinate ale naturii moarte, tot astfel cum burghezia olandeză din secolul al XVII-lea a produs altele, analoge. în funcţie de predominarea economiei agricole sau a celei industriale, în funcţie dc partea locuinţei în care natura moartă serveşte drept decor — darul de ospitalitate fiind rezervat de obicei tricliniului de iarnă, masa servită^ executată în mozaic, fiind plasată în cel de vară, iar ghirlanda de fructe şi de flori împodobind tablmum-ul (sala din fundul atrium-ului) — aceste categorii rămîn fixate pentru multă vreme. Se pare că au existat anumite forme speciale, de exemplu acea pictură cu

* * 1 * .fl

r

Doilea

flori şi păsări condamnată de Nicias. Desigur că unu artişti de seama au introdus inovaţii sau nuanţe care ne scapă astăzi, căci nu ne-au ramas decît puţine frînturi dintr-o artă care s-a întins peste cîteva secole. Este insa puţin verosimil ca în antichitate să se fi ajuns la îndrăzneli comparabile cu acelea ale unui Van Gogh, care a pictat o pereche de ghete vechi sau un fotoliu, îndrăzneli datorate nu numai puternicei sale personalităţi, ci îngăduite de libertatea artistică din epoca lui. Gindirea artistică greacă şi romana prezintă aici o anumită înrudire cu aceea a artei chineze, cu tendinţa ei spre cate-gorii, spre subiecte determinate. Ar fi interesant să precizăm în acelaşi timp potrivirile şi deosebirile dintre aceste aspecte a două mari civilizaţii din Orient şi Occident, dar ar însemna să depăşim cadrul acestei cărţi.

Pentru a descrie stilul naturilor moarte antice, am pomenit de impresionism. Termenul acesta se potriveşte într-adevăr concepţiei picturale şi tehnicii mozaicurilor elenistice şi a unor mozaicuri romane ce folosesc tonuri separate, al căror amestec urmărit de artist se produce în ochiul privitorului. Este foarte probabil ca o parte a picturii murale să fi cunoscut îndrăzneli analoge.

în ce privește însă naturile moarte executate în tehnica frescii, cele mai evoluate și mai bine conservate, îndeosebi acelea aparținînd celui de și celui de al Patrulea stil, trebuie să recunoaștem că termenul este înșelător. Viața vibrantă a epidermei lucrurilor și relieful nervos al formelor țin de un iluzionism al luminii și nu de acela al culorii. Ele sînt obținute prin opuneri juste ale nuanțelor de umbră și ale nuanțelor de lumină. Este o pictură în care valorile sînt mînuite cu o mare sensibilitate, și analogia ce se impune este aceea care apropie această artă de precursorii impresionismului, mari pictori de valoare cu toții: un Velăzquez, un Goya, un Manet; sau de post-impresioniști, care simplifică culoarea luiMonet și a lui Renoir si insistă asupra valorii tonului ca, de pildă, Bonnard, ale cărui fructe, deși mai viu colorate (pl. 105), seamănă cu celebrele Piersici de la Pompei (pL 2). Scriitorii antici vorbesc adesea despre pictura monocromă a epocii elenistice. Cultura unei picturi reduse la jocurile de valori pare a sta la baza viziunii și tehnicii grecești. In ce măsură și în ce epocă veritabilul impresionism colorat a îmbogățit pictura, este imposibil de știut în stadiul actual al cunoștințelor. ndemmarea, frecventă în epoca romană, de a picta fructe, flori și tot felul * w в 1Й“еьи‘Ч’ге Săteștilor, сто apar
în trompe Foeil, cea
grecești. în ce măsură și în ce epocă veritabilul impresionism Îndemînarea, frecventă în epoca romană, de a picta fructe, flori și iot felul maf nrif,^au ■ ea 1 0 -dă. P°rtlcelor Și frontoanelor în trompe l’oeil, cea Stă Zază înV2ier mTnsța în domeniul decorului. O fantezie nestă-atunci cînd Vitruviu nu e ma* străin de spiritul clasic;
și artificialitatea lor ai imn^ S5°teștile, pentru a condamna iraționalitatea Dacă vorbesc despre printre alte elemente,
perite la sfîrșitul secolului?aî xv\ pentlucacele de la Roma, o dată desco-cursul Renașteri? PKtWI dependente, de flori și de ftucte, în
șevalet,aSS?abkr?simu1îatUpe pe°reu saîTcTmot? d“ ad®Varat.tablou de mat puțin izolat - dispar o dată cu pmbușimaSSz^XaTe sub^loA-
18
turile popoarelor migratoare. Dar mozaicurile imperiului roman, din Tunisia pînă la Colonia, vor păstra multă vreme un decor de obiecte, de legume, de coșuri cu fructe, de vînat (pl. 5). Stilul lor se va resimți de fluctuațiile dintre tradiționalul realism iluzionist și primele adieri ale spiritului abstract, venite din Orient. în secolul al III-lea și la începutul celui de al IV-lea, asistăm la o revenire la suplul impresionism elenistic. Întîlnim din nou efortul de a sugera în mod rapid forme peste care cade o lumină fugară și ale căror ușoare umbre purtate completează impresia unei existențe cu totul instantanee. Dar arta tinde în mod inexorabil spre un pol contrar, spre o definire laconică a ceea ce în corpuri pare solid și imuabil: înăsprirea contururilor, modelarea hotărîtă a ieșiturilor prin simple fîșii colorate, umbre fixe și parcă sudate de obiecte. O ținută austeră, o spiritualitate cu totul opusă facilei viziuni hedoniste a antichității păgîne se afirmă în această rigoare, în acest jug al unei stilizări sub care sînt silite să se plece acum aparențele naturale. Ne gîndim la reacția lui Cezanne și a cubiștilor împotriva fluturării impresioniste: priviți în marele mozaic de la Vatican (pl. 5) coșul de pere și blidul cu ciuperci; nu seamănă ele cu o pictură de Leger? (pl. 117) Începînd din secolul al V-lea, prima artă creștină, apoi arta bizantină limitează natura moartă la un rol decorativ și simbolic. Obiectele pictate sau formate din cubulețele mozaicului vor fi acelea ale cultului sau atribute. Reprezentarea Cinei celei de taină cuprinde o etalare de farfurii și de mîncăruri moștenită de la Masa servită a mozaicurilor romane. Pupitrul evanghelistului, cu călimara, fiolele, tabletele și scriptorium-vl lui, derivă din tradiția antică a portretului de scriitor. Dar spiritul realist de altădată e înlocuit printr-o intenție aluzivă. Formele devin schematice, obiectele, fructele, florile se dezbracă de farmecele lor exterioare, căpătînd puritatea unor ideograme. Astfel, ele dobîndesc o frumusețe nouă, cu totul mistică. Somptuozitatea ireală a materiei și a culorii, care conferă mozaicurilor bizantine strălucirea lor, nu face decît să intensifice acest triumf al spiritului. Elementele naturii moarte primesc parcă pecetea unei perenități și a unui fast ceresc. înconjurate de contururi dure, modelate prin îmbinări de plane pronunțate, fructele și florile, cărțile scripturii din mozaicurile de la Ravenna par dăltuite într-o masă de culori și de aur așa cum numai ochii spiritului le pot vedea.

ORIGINILE NATURII MOARTE
MODERNE
Evul mediu apusean n-a parcurs din nou decît cu mare încetineală drumul spre naturalism, pe care antichitatea ajunsese atît de departe. ' Pictura gotică, esențial religioasă, nu a putut să arate interes pentru reprezentarea obiectelor de dragul lor însele decît din momentul cînd viața terestră și realitățile ei cotidiene au fost integrate concepției creștine despre univers. într-o zi, Sfîntul Francisc de Assisi avea să vorbească păsărilor și să cînte florile. A înfățișat toate obiectele umile ale existenței parcă luminate de razele grației divine. Ascensiunea irezistibilă a filozofiei aristotelice și nomi-naliste reașează la loc de cinste observarea și cunoașterea empirică a concretului. Sfîntul Toma de Aquino, Roger Bacon, William Ockham reîmpacă gîndirea teologică cu senzația și cu experiența naturii. în secolul al XIV-lea, misticii germani, Eckhart și Suso, aveau să declare că Dumnezeu este imanent totalității creațiunii și aveau să se minuneze de frumusețea lumii. Din acel moment, lucrurile neînsuflețite devin demne de dragostea creștinului și de efortul artistului.
Această nouă orientare spirituală își găsește prin geniul lui Giotto o expresie picturală de o forță excepțională. în interioarele în care sînt situate scenele lui religioase apar obiecte familiare: un sipet, un foaie (fig. 1). Pentru prima ®“a’ и? °Amie de an1’ nbr mai e vorba de forme schematizate și aluzive ATOd Pildă ?",did.a dornică a cucS
mijloacele ne care niciorulTT U Un *°®eГ “ veste9t€ naşterea Măriei. Dar doLieaXemruSTsemu &JBJ S, >7“"'“ TStOT °bi“K să <Stto“S m™șițele naturalismul” йenЙ“°₽ “"Mu* ХПИе’’ materialitatea7oPve,гИкГиГотм°1ета и' с“ imre8ul lor relief, și casnic. Aceste obiecte au puterea' ^abla respiră atmosfera căminului au puterea evocatoare a unor sobre accesorii de teatru;
20
s-a dovedit că dispozitivele scenice ale misterelor se reflectă în arhitecturile lui Giotto și în modul cum figurează spațiul; nu cumva a împrumutat el de asemenea de la teatru folosirea unor obiecte familiare care, în cadrul scenelor, sugerau locul unde se desfășoară episodul biblic?
Giotto scrutează lumea cu intensitate și nimic nu-i pare nedemn de interesul pictural. Astfel, în capela Scrovegni din Padova, el pune în valoare lucrurile neînsuflețite. Deasupra mesei Nunții din Cana, el plasează pe cornișa unui baldachin arhitectural un ibric, izolîndu-1 pe un fond monocrom. El se mărginește chiar să reprezinte în două compartimente ale acestui decor mural numai o boltă unde atîrnă în primul plan un mare lustru de fier forjat. Din antichitate și pînă atunci, pictura nu dăduse niciodată atîta importanță unui obiect. E totuși ciudat de observat că majoritatea covîrșitoare a istoricilor de artă care au descris și au analizat decorația capelei de la Padova n-au acordat nici o atenție acestor compartimente; de cele mai multe ori, ei omit chiar să le menționeze, ca și cum noutatea subiectului i-ar fi stingherit. Ideea că arta lui Giotto a așezat omul în centrul universului stăpînește mințile și deformează judecățile, de parcă, începînd din antichitate, fiecare nouă definire în pictură a locului ce revine omului în univers n-ar fi precizată prin definirea simultană a tot ce-1 înconjoară.
Oricît de personal și de puternic a fost geniul lui Giotto, el nu era singurul care să fi oglindit atenția nouă acordată de artă diferitelor aspecte ale realității. Contemporanul său Duccio atîrnă de grinzi ștergare lungi, pentru ca apostolii, ale căror picioare le spală Cristos, să aibă cu ce să se șteargă; el nu uită nici sandalele pe care tocmai le-au lepădat. Sienezul e mai legat decît Giotto de tradiția bizantină. El regăsește însă o bună parte din suplețea elenistică, rămasă parcă ascunsă în ea vreme de secole. Totuși Duccio ignorează, ca și Giotto, indicarea umbrelor purtate, care, la pictorii antici, însoțeau obiectele. El nu înmulțește lucrurile neînsuflețite, dar lasă moștenire școlii sieneze gustul atmosferei familiare, care conferă episodului religios aerul unei scene de gen, în care obiectul ocupă un loc din ce în ce mai însemnat.
De acum înainte, privirea pictorului se oprește asupra obiectelor, și urmașii direcți ai lui Giotto, dezvoltînd sugestia conținută în cele două Bolți cu lustre din capela Scrovegni, ajung să creeze adevărate naturi moarte, adică picturi care nu reprezintă decît o grupare de obiecte. Acestea se petrec înainte de 1340. Constatarea capitală ce precede a fost făcută de Charles de Tolnay, unul dintre istoricii de artă cei mai pătrunzători și mai fecunzi din vremea

noastră.
în prezentarea Expoziției Naturii Moarte, de la Oranjerie, am încercat să corectez părerea, curentă astăzi, potrivit căreia primele naturi moarte moderne ar fi luat naștere în secolul al XVI-lea și anume la nord de Alpi, sub penelul miniaturiștilor și al pictorilor flamanzi. Am subliniat atunci că, dimpotrivă, Italia e țara în care, încă de la jumătatea secolului al XV-lea, se întîlnesc' într-o tehnică ce are strînse legături cu pictura — în marchetăria de lemn' derivată din mozaicul antic — adevărate tablouri de natură moartă. Am ridicat problema raportului lor posibil cu decorația murală antică. Și, în adevăr, încă înainte de închiderea expoziției, Charles de Tolnay semnala două naturi moarte pictate în frescă de Taddeo Gaddi în 1337 sau 1338 18. El nu scăpa din vedere asemănarea lor cu decorațiile de la Pompei și Herculanum. îmi confirma astfel întru totul părerea. începuturile naturii moarte trebuie de
21

-icuin înainte situate, nu cu un secol, ci cu două secole și jumătate mai de-Xși în mod neîndoielnic în Italia. încercarea de a le găsi o ascendența într-adevăr? 1 în'c^pel^Baroncelli din biserica Santa Croce de la Florența, Gaddi a pictat în trompe-l'oeil două nișe, împărțite fiecare prmtr-un raft si continînd obiecte de uz liturgic: pîine, patenă, vas cu tămue, cănite cu vin, în una; un sfeșnic așezat într-un lighean și o carte de rugăciuni, in cealaltă. Aceste nișe simulate înlocuiesc nișe adevărate destinate păstrării obiectelor de cult, astfel cum pot fi văzute adesea în capelele gotice 19. Giotto a pictat pe la 1322, în aceeași biserică, printre frescele din capela Peruzzi, Prezentarea la templu a Sfîntului loan Botezătorul, copil; peretele templului unde se petrece scena este împodobit cu două nișe conținînd fiecare cîte o cană, Nu avem a face aici decît cu accesoriile unei compoziții religioase, dar, în lumina descoperirii lui Tolnay, nu apare improbabil ca Giotto să fi pictat nișe decorative independente, după cum a conceput compartimentele de la Padova, în care nu sînt reprezentate decît bolți cu lustre.
Dacă în momentul cînd Tolnay a făcut constatarea sa, unii istorici care căutau originile naturii moarte exclusiv la nord de Alpi se puteau liniști socotind că Nișele lui Gaddi constituiau un caz excepțional, astăzi părerea lor nu mai poate fi împărtășită. Cunoștințele noastre despre trecut sînt atît de fragmentare, numărul picturilor murale ajunse pînă la noi este atît de redus, încît fiecare exemplu păstrat trebuie să rețină atenția istoricului, iar nu să-l împingă a da la o parte o mărturie care contrazice o teză. După descoperirea Nișelor lui Gaddi ne putem aștepta să întîlnim și altele. De la prima ediție a cărții de față, am dat de un asemenea exemplu, care dovedește că tradiția italiană a secolului al XIV-lea a fost continuată în secolul următor și a'trecut dincolo de Alpi. într-adevăr, în biserica Sfînta Barbara de la Kutnă Hora, în Boemia, se zărește pe peretele capelei familiei Smisek o Nisă simulată în pictură, cu totul analogă uneia dintre Nișele lui Gaddi; o reproduc aici (pl 7). Această pictură datează din ultimii ani ai secolului al XV-lea. Se văd în eaț ln, PaJtea de jos, două sfeșnice și două lumînări; în partea de sus, pe raft, doua cărți de cult, iar puțin deasupra lor, pe o policioară, două ibrice și doua cești euharistice atîrnate de aceste vase. Faptul că acest exemplu se intilnește la Kuțna Hora este semnificativ: tocmai în acest oraș, centru bo^at și important al industriei miniere, documentele semnalează, în *1502, prezenta unui pictor renumit venit din Florența, Roman Vlach (Roman Italianul} aflat m serviciul regelui Vladislav al H-lea. E mai mult decît probabT că Șe'înflucȚe'i î ”0!',Sci p' »“etii bisericii Sfiita Barbara se dato-ГоЙЙI nU Sînt >° PreIunSire a sistemului decorației în trompe-desigur de la antichitate MoS-trompe-l'oeil conținînd cîte un flknr d°C?1 01' t e la Ravenna, prezintă nișe în turilor. Bisericile romanice ș? gotice eтГacooeгк? deSChiSă * Scrip' perii atîrnate. PгacгicГитьЙ m.uluri arhitecturale, dra-
cu toate că decoratorii, care se serveau de $f< ° UI?brelor purtate era obișnuită pe jumătate valoarea plastică exactă я °lmu.e' nu înțelegeau adesea decît îndelungată tradiție explică ușurința cu rarement® de modeleu. Această tate ale arhitecturilor și mulurilor sale în 4т?1ОП°i minuie?te umbrele pur-
. nuiuinor sale, in timp ce le ignorează pe acelea ale
personajelor și obiectelor. Nișele din capela Peruzzi sînt luminate în chip strict logic, dar cănile pe care le conțin nu aruncă umbre.
Faptul că nișele lui Gaddi sînt pline de obiecte familiare, aliniate pe două

niveluri suprapuse, face aceste picturi să semene în mod deosebit cu naturile moarte antice (fig. 10 și 11). în plus — și în acest lucru e capital — Tolnay observă în ele umbre purtate de obiecte 21. El remarcă de altminteri că: « stilul lor iluzionist nu este poate cu totul lipsit de reminiscențe ale naturilor moarte antice, în care adesea obiectele sînt de asemenea dispuse pe două etaje ». Dacă adăugăm că ideea de a picta o natură moartă în locul aceleia ce putea fi văzută în realitate corespunde cu totul practicii din antichitate, trebuie să ne punem serios întrebarea: analogia aceasta este ea efectul unei influențe antice sau rezultatul unei concordanțe între naturalismul giottesc și realismul iluzionist elenistic?

Ori de cîte ori istoricul se crede pus în fața alternativei: influență sau concordanță, problema nu este decît aparentă. De fapt, nu poate fi vorba de una fără cealaltă, căci amîndouă provin dintr-o afinitate spirituală, care și ea este aceea ce trebuie dezvăluită atunci cînd este semnalată de o influență. Raportul dintre artiștii Renașterii și aceia ai antichității este de mult cercetat sub acest unghi. Lucrările lui Burckhardt, ale lui Wolfflin, ale lui Warburg și ale zeloșilor săi continuatori, studiile recente ale lui Arnold von Salis caută să sublinieze discriminarea de care italienii din secolul al XIV-lea pînă în cel de al XVI-lea dau dovadă în ceea ce privește motivele și ideile plastice împrumutate de ei din operele antice pe care le aveau sub ochi. Acești istorici sînt de acord în privința concluziei că estetica artei italiene era suficient de apropiată de aceea a antichității pentru ca artiștii italieni să fi putut căuta în pictura italiană puncte de sprijin pentru soluții originale. Socotesc că acest lucru e valabil tocmai pentru natura moartă, astfel cum apare ea la Gaddi. A putut el să cunoască însă picturi antice?

Nu lipsesc dovezile din care rezultă că oamenii din secolul al XIV-lea au putut vedea mai ușor și mai des decît aceia din secolul al XV-lea și din cel de al XVI-lea fresce și mozaicuri romane. De la prima ediție a cărții de față, sînt în măsură să citez un exemplu sigur de folosire într-o* operă italiană din Trecento a unei picturi antice. în fresca reprezentînd Cutremurul de pămînt de la Efes3 pictată pe la 1330—1340 în biserica Sfîntul Augustin din Rimini, se observă spărgîndu-se și prăbușindu-se o stelă antică. Această stelă este compusă însă dintr-o coloană pe care e fixată o tabletă pictată avînd deasupra ei o statuetă aurită. Tableta pictată reprezintă fără doar și poate un interior antic redat în perspectivă și luminat în așa fel încît să producă un efect de trompe-l'oeil. Stelele pe care erau pictate interioare în trompe-l'oeil au fost frecvente în antichitate: e de ajuns să le amintim pe acelea de la Helixo și de la muzeul din Pagasa 22. Și dat fiind că scena reprezentată de pictorul din Rimini este situată tocmai într-un oraș antic, avem aici un exemplu deosebit de timpuriu al unui adevărat efort de documentare arheologică luată din arta antică, efort anterior cu un secol lui Mantegna, cum a arătat H. G. Beyen, s-a inspirat din al Doilea stil pompeian în Sala della Mappa Mondo din Palazzo Venezia, decorată de el.

în general trebuie să considerăm ca un fapt cert — și să ne aducem aminte de el — în paginile ce vor urma — că numărul acestor opere era mult mare în Italia evului mediu și a Renașterii decît este astăzi. Roma era perită de ruine deschise, care au păstrat pînă la jumătatea secolului al
care, după
mai aco-XV-
23
lea decorația lor murală și pavimentele lor. Mulțimea lucrărilor dispărute este enormă. Acțiunea aerului și a umezelii făcea frescele sa paleasca; acelea de la Baiae sînt descrise în 1194 ca fiind aproape șterse Mozaicurile se dezagregau sub pașii oamenilor și ai turmelor. Dar pradaciunile le distrugeau în chip și mâi sigur. încă la începutul secolului al XH-lea, călugărul Teofil recomandă ca «prețioasele cuburi de mozaic să ne căutate in vechile case ale păgînilor 24». Mozaicarii din familia Cosma (« Cosmati>>) nu șovă-iau să se servească din plin de acest frumos material. O dată cu zidunlc caie se5 demolau, dispăreau în fiecare zi și picturi. Altele, relativ bine conservate, erau lăsate să se acopere din nou cu pamînt și date uitării, după ce fuseseră cunoscute, admirate și copiate de artiști. Aceasta a fost soarta unor numeroase ruine din Campania, vizitate, la sfîrșitul secolului al XV-lea, după cum arată Vasari, de pictorul Morto da Feltre, iar, la Roma, aceea a mai multor săli din Casa de aur (Domus Aurea) a lui Nero de pe Esquilin (numită odinioară «Termele lui Titus»), ale

cărei groteşti au fost imitate de Rafael şi de Giovanni daUdine25. în primii ani ai secolului al XVI-lea, Amico Asper-tini a făcut multe desene după picturi antice şi le-a folosit pe acestea în frescele sale de la biserica Santa Cecilia din Bologna (1506) şi în miniaturile sale din Horae Albani (1512), astfel cum au constatat simultan, în 1957, Phyllis Pray Bober şi Ingvar Bergstrom 2G. S-a inspirat şi el mai ales din decoraţiile, pe atunci subterane, din Domus Aurea. Oricît de extraordinar ar părea acest lucru, nu s-a mai ajuns la ele după secolul al XVI-lea şi pînă în ziua, foarte recentă, cînd săpăturile le-au scos din nou la iveală. Trebuie să ne dăm seama că distrugerea monumentelor Romei a continuat fără întrerupere în cursul secolului al XV-lea şi al celui de-al XVI-lea, cu toate că se promulgau legi de protecţie şi că glasuri indignate se ridicau pentru a condamna acest vandalism. Rareori incoerenţa absurdă a societăţii civilizate a fost mai vădită. Pe de o parte se descriau amănunţit monumentele, se~ scormonea pămîntul în căutarea operelor de artă, se ’ executau desene după ele şi se foloseau toate mijloacele pentru glorificarea lor; pe de altă parte, se întîlneau zilnic vărari pe cale de a arde în cuptoarele lor coloane şi sculpturi de marmură; i se dădea în chip spiritual lui Bramante numele de << il ruinante », dar se dobora cea mai impunătoare ruină a Romei — Septizoniumul — şi aceasta prin grija lui Fontana, între 1585 si 1590 după două secole ale Renaşterii! ' ’

Dar, se va spune, cum să studiem pretinsa acţiune exercitată de opere distruse de multă vreme? Cum am putea să ni’ le închipuim? Mai uşor vvTTT~iaГ Crede’ în Pr?mul rînd> există gravuri din secolul al XVП-lea si’ al ceri de r!Pr°“dUC P1/Un Şi mozaicuri’ necunoscute astăzi. Reprodu-
din seeoM .1 I XV-tarinăVSTa ;°xvm ta de 81e artiSt,1“ S",”nt w
XSft b |eallSe

totdeauna, că artiştii anteriori âecolului îl Yvm i S hotant’ 0 data pentru aspectele picturii EMic‘ SSţ
resturi neînsemnate. Se uită însă că pictura antică urma tradiţii riguroase şi folosea tipuri de reprezentare stabilite. Putem fi siguri că tot ce ne-au dezvăluit pereţii caselor de la Pompei şi Herculanum, oraşe de provincie, exista şi la Roma într-o formă asemănătoare şi totodată mult superioară cantitativ şi calitativ. Aşadar, picturile recuperate de sub cenuşa Vezuviului, deşi erau necunoscute artiştilor din secolul al XIV-lea pînă în cel de-al XVI-lea, ne dau o idee exactă despre operele pe care acei oameni le-au putut vedea la Roma. Cît despre mozaicuri, documentaţia noastră retrospectivă este extrem de abundentă, mai ales datorită săpăturilor din Africa de Nord, fără a mai vorbi despre descoperirile făcute la Roma şi la Tivoli încă din epoca Renaşterii.

Istoricii de artă de-abia încep să-şi dea seama de faptul că artiştii de altă dată aveau în faţa ochilor nu numai sculpturi, basoreliefuri şi pietre gravate antice, ci şi fresce şi mozaicuri. Un arheolog remarcabil, Arnold von Salis, a consacrat recent mai multe capitole dintr-o carte analizei împrumuturilor făcute de artiştii Renaşterii de la pictura antică 28. Ne-ar fi uşor să lungim lista de motive pe care a întocmit-o, şi chiar el însuşi ar fi făcut de altfel acest lucru, dacă observaţiile expuse de el n-ar fi suficiente pentru a ne convinge că influenţa picturii antice nu este mai puţin aptă de a explica spiritul secolului al XV-îea şi al celui de al XVI-lea în Italia decît aceea a sculpturii. Această constatare încă nouă este însă departe de a fi devenit familiară istoricilor de artă. Ei se lasă impresionaţi de faptul că sculptura antică a fost neîncetat remarcată de scriitorii vechi, în timp ce pictura şi mozaicurile sînt menţionate numai în mod excepţional29. Dar nu putea fi altfel. Teoreticienii artei, de la Alberti pînă la Vasari, se închinau prestigiului sculpturii şi al reliefului. Pictorii, care îi preced totdeauna pe teoreticieni, erau mai liberi în receptivitatea lor. Bineînţeles, propriile lor convenţii vizuale şi tehnice îi împiedicau să înţeleagă însuşi fondul originalităţii picturale al decoraţiilor romane. Anumite generaţii, însă, puteau fi atrase de unele aspecte ale stilului artiştilor antici: în vremea experienţelor luministe ale lui Giotto sau ale lui Piero della Francesca, cei contemporani cu ei nu puteau să fie insensibili la rolul pe care pictura antică îl rezerva umbrelor purtate, în evocarea spaţiului. Tot astfel, în epoca naturalismului sporit şi a sentimentului burghez şi citadin al vieţii, artiştii italieni puteau fi fascinaţi de anumite subiecte antice, nemaipomenite pentru ei, cum erau picturile care nu reprezentau decît naturi moarte sau peisaje. în perioada manierismului incipient şi a triumfului mecenatului princiar, ceea ce-i delecta, era dimpotrivă, fantezia arbitrară a

groteștilor, gratuitatea acestui decor al palatelor.
Din aceste reflecții rezultă că Giotto și continuatorii săi, al căror interes pentru sculpturile antice a fost cu prisosință dovedit, au putut cunoaște de asemenea unele picturi antice și că starea lor de spirit îi predispunea să primească de la aceste opere anumite sugestii stimulatoare. Care puteau fi aceste sugestii în cazul naturilor moarte ale lui Gaddi și în ce măsură au putut ele să slujească arta lui?
Este limpede că nișele din Capela Baroncelli nu sînt imitații directe ale unui xenion oarecare, zărit într-o ruină. Nu se poate vorbi de stilul lor «iluzionist » decît dacă se înțelege prin aceasta simpla intenție generală de a realiza un trompe-l'oeil printr-un ecleraj veridic și hotărît. Nu întîlnim aici modeleul vibrant, notarea reflexelor și toate rafinamentele elenistice. Luminarea logică a acestor nișe nu este mai înaintată decît aceea a nișelor lui Giotto din Capela
25

medievale, Giotto a putut să ia dintr-o pictură aparținînd celui de al Patrulea stil antic, ale cărui specimene trebuie să fi fost numeroase к Roma, ideea de a plasa un vas izolat pe o consolă înaltă, iar Gaddi a putut să umple o nisă simulată cu obiecte liturgice, în maniera unui xenion întîlnit pe vreun perete roman. Avem a face aici, nu cu o imitare, ci cu încurajarea de a ataca o temă inedită: natura moartă independentă folosită ca decor mural. Din contactul cu pictura antică, artistul gotic a cules, nu atît o inspirație de ordin plastic, cît hotărîrea intelectuală de a crea un stil nou. Pornind de la rămășițele tradiției antice menținute în sistemul decorativ iluzionist al bisericilor medievale, Gaddi a ajuns probabil s-o reconstituie în felul lui sub impulsul accidental al unui xenion antic. Ceea ce e important aici este de a vedea că creația picturală a occidentului pornește în chip fatal pe calea familiară a evoluției naturaliste, cale ce se pierduse în nisipurile vremii.
Făcînd toate aceste observații în legătură cu tablourile de naturi moarte executate în marchetărie la jumătatea secolului al XV-lea — de care ne vom ocupa în amănunt mai tîrziu — am fost foarte izbit de faptul că această tehnică oferă în același timp primele tablouri cu peisaje din pictura europeană modernă 30. Publicînd frescele lui Gaddi, Charles de Tolnay a observat același fenomen în secolul al XIV-lea; el semnalează celebrul peisaj al lui Ambrogio Lorenzetti din frescele Bunei Cîrmuiri de la Siena, strict contemporan cu picturile florentine. Este însă remarcabil că această noutate apare la un artist al cărui interes pentru antichitate este cunoscut. Loren-zetti a desenat o statuie a Afroditei descoperită la Siena și dacă examinăm cu atenție vestita lui alegorie a Păcii, sălbatica ei gratie sibilină, faldurile ei «muiate», ajungem să recunoaștem în ea, nu atît influenta vreunui relief
26
unui Fluviu. Totuși, el n-a urmat în aceste nuduri proporțiile modelelor antice, ci a luat din ele numai un motiv de figurare — mișcarea.^
Legătura cu antichitatea se impune și mai mult în fața a două mici peisaje pe panouri, de la Academia din Siena, care sînt atribuite lui Ambro-gio sau lui Pietro Lorenzetti. Unul reprezintă un oraș de la marginea mării, celălalt cîmpuri, coline și case în jurul unui mic golf, pe apele căruia plutește o barcă. Unica siluetă minusculă a unui om ce se scaldă gol, motivul marinei și al arhitecturilor, perspectiva cavalieră ne duc cu gîndul la vederile de porturi, animate de mici personaje, atît de frecvente în picturile și mozaicurile antice. Atît nișele lui Gaddi cît și peisajul lui Ambrogio Lorenzetti rămîn în mod esențial creației medievale: natura moartă are o semnificație religioasă, iar peisajul este alegoric; el servește drept cadru unei descrieri amănunțite a efectelor produse la țară de o cîrmuire bună. Totuși, separarea lor e un fapt considerabil și modern. Ea dovedește o nouă luare de poziție a intelectului față de diferitele domenii ale lumii vizibile. Nu e indiferent faptul că la aceeași epocă sentimentul panteist al unui Eckhard pare să reflecte, așa cum s-a subliniat adesea, concepțiile misticilor alexandrini. Astfel, o întrebare capitală se ridică în mintea noastră: oare reapariția genurilor independente ale picturii n-a fost ea legată în civilizația Renașterii de inspirația antică ? Va trebui să revenim la ea mai tîrziu, cînd va fi vorba despre o nouă apariție în arta italiană a naturii moarte și a peisajului, la jumătatea secolului al XV-lea. Căci, după cum a observat cu competență Tolnay, practicarea acestor subiecte independente pare să fi dispărut după încercarea lui Gaddi și a lui

Lorenzetti, fără îndoială din cauza unei regresiuni spre spiritul medieval. Este izbitor faptul că naturile moarte ale lui Taddeo Gaddi, peisajele lui Ambrogio Lorenzetti, copia stelei executată de meşterul frescei de la Rimini datează din aceeaşi perioadă: 1330—1340. Ai impresia foarte clară că în această epocă căutările pictorilor italieni au apucat pe o cale naturalistă, care favoriza împrumuturile de teme (nu de stil) de la antichitate şi ducea în linie dreaptă spre concepţia tratării naturii moarte, a peisajului şi a interiorului ca subiecte autonome. Dar această mişcare a fost brusc întreruptă şi n-a reapărut decît cu o sută de ani mai tîrziu în marchetăriile italiene, datorită unei noi inspiraţii primită de la antichitate. într-adevăr pe la 1350, aşa cum a arătat analiza pătrunzătoare a lui Miliard Meiss, criza economică şi socială care s-a adăugat primei şi teribilei epidemii de ciumă a făcut pictura florentină şi sieneză să părăsească naturalismul senzual în favoarea unei arte mai abstracte, mai intelectuale, şi îndreptate din nou către certitudinile tradiţiei şi ale ierarhiei bisericii31. Reacţia împotriva gustului pentru antichitatea clasică a devenit atunci foarte categorică: la Siena a fost sfărîmată o statuie a lui Lisip, care tocmai fusese descoperită şi forma obiectul admiraţiei lui Ambrogio Lorenzetti. Şi dacă în marile teme alegorice şi dogmatice tratate în al treilea pătrar al secolului în picturile de la Camposanto din Pisa sau din Capela Spaniolilor, de la Florenţa, au fost admise numeroase detalii realiste, nu era vorba de o orientare care să poată duce spre estetica antică, ci de intenţia de a da un caracter mai concret, mai familiar demonstraţiei doctrinale care îi îndemna pe credincioşi la penitenţă. Interesul pentru detaliul realist nu se pierde, ci, dimpotrivă, se accentuează poate. Dar gustul pentru povestirea dogmatică şi pentru programul intelectual care invadează pictura florentină limitează motivele, luate din natură, la un rol

res intelectual şi plastic suficient în a doua jumătate a i _ . * locurile unde vedem menţimndu-se
de accesorii anecdotice şi ilustrau- ""5
scade; şi va trebui aşteptat un nou va1de entuzias 1 un
lucrurile neînsufleţite sau peisajele sa ajunga a prezenta
SS al XIV-lea, Siena şi nordul Italiei sînt . curiozitatea pictoruiui faţă de ob-ccto. He*devin mri numeroase în scenele religioase. Trei subiecte, mai ales,^oferă prilejul pentru aceasta: toate implică reprezentarea unui interior casm . Bwiawsnre, Cina cea de taină sau alte scene de masa_şi Sfîntul studios. In primul dintre aceste subiecte, întîlnim vasul simbolic cu flori şi cartea de rugăciuni, semne ale pietăţii Manei; în Ciwa cea* de taina sau m Ospăţul Iш Irod, felurile de mîncare şi serviciile de masă; în încăperea de studiu a Sfanţului Ieronim sau a Evanghelistului, cărţile şi ustensilele de scris,^variate şi din ce în ce mai veridice. Se ghiceşte uşor că masa pusă şi chilia cărturarului oferă artistului o relativă libertate faţă de exigenţele iconografiei religioase. Oamenii epocii se pasionau pentru bibliofilie şi cartea devine obiectul dominant ori de cîte ori subiectul o permite. încă de la jumătatea secolului, în frescele din biserica San Niccold de la Tolentino, o vedem înţesind pupitrele, dulăpioarele deschise din perete, taburetele care-i însoţesc pe evanghelişti. Pe la 1360, Tomaso da Modena dă cărţii o importanţă cu totul remarcabilă în seria sa de portrete ale unor mari dominicani, de la Treviso, şi transmite acest motiv misteriosului Teodoric, autorul picturilor de la castelul Karlstein, din Boemia. în acelaşi timp, nişa cu obiecte familiare continuă să apară pe pereţii în faţa cărora se desfăşoară scena religioasă; aceea care se vede în Cina cea de taina a lui Pietro Lorenzetti, la Assisi, are un caracter mai intim decît acelaşi motiv la Giotto şi la Gaddi. Pictorii încep de asemenea să reprezinte mici dulapuri, ale căror uşi deschise lasă să se vadă obiectele păstrate în ele, îndeosebi cărţi. Unul dintre cele mai vechi exemple de acest fel îl oferă mozaicurile din Bazilica superioară de la Assisi, atribuite lui Rusuti; ele îl reprezintă pe Sfîntul Ambroziu şi pe Sfîntul Ieronim si datează de la începutul secolului alXIV-lea. Această temă a dulapului'deschis provine din arta bizantina; o întîlnim adesea lîngă evanghelişti, într-un grup de mânu-XTП 32Upte probab11 la Constantinopol în prima jumătate a secolului al xПI-1ea32. Era epoca cuceririi latine a Bizanţului, care a adus dună sine un val de influenţă artistică bizantină în Italia şi'în Germania Nu e de mimre ăriozTate fatf/e vla,-n°r-d de Alpi CÎt ?i

-în Italia‘ Era un m<>ment de mare de perspectivă liniară ri Aeriană "fald' familţar? care Pnnea probleme subliniem originile lui bizantine care5 /esigur nunţile. Este important să
antice. în secolul al XIV-lea aeenrii’d* nndulЛ’Ь au poate la bază exemple Italia spre ţările transalpine ’mF i;U C P*nsm.1,:pre a unor motive realiste din Franţa în serviciul lui Filin cel Fnimoc n™' insu?* Eul său au lucrat în Burgundiei, la Dijon, şi în provincifll flnnJ» 1“ nCee? dil\.marele ducat al înviorătoare ale artei sieneze, combinate cu îectHb? dVltă partC’ reflexele împrăştiau peste toată Germania 4 e lui Tom«so da Modena,
profunzimii în ^descoperirea înceată a
hinciaţia care a precedat-o pe aceea a Maes-

trului de la Flemalle şi a fraţilor Van Eyck, şi aceasta în strînsă legătură cu practicarea naturii moarte. într-adevăr, cărţile şi ustensilele carc-1 înconjoară pe Sfîntul Ieronim pictat de el între 1353—1358 sau între 1360—1366 pe una dintre coloanele bisericii San Niccold din Treviso sînt însoţite de finele lor umbre purtate (fig. 2). Acelea pe care le proiectează cuiele, sforile şi o ploscă sînt de o precizie uimitoare. Ele provoacă o mare surprindere dat fiind că în vreo patruzeci de portrete de călugări, pictate în 1352, Tomaso n-a dat dovadă de aceeaşi grijă: cărţile din ele rămîn forme cubice energic conturate, dar nu aruncă nici o umbră. în mod neîndoielnic, progresul realizat în această privinţă de Gaddi a trebuit să se piardă; în orice caz, el i-a fost necunoscut lui Tomaso. Cum să ne explicăm subita atenţie dată de el reliefului în aer? Reprezentarea sfîntului studios continuă tradiţia Portretului de autor din antichitate şi în Evangheliştii din manuscrisele carolingiene se mai găsesc uneori indicaţii sumare şi greşit înţelese ale umbrelor purtate care apar în modelele antice. Ne putem întreba dacă inovaţia lui Tomaso nu provine cumva din faptul că a dat în biblioteca monahilor de un manuscris antic, ceea ce ar fi fost de ajuns pentru a insufla acestui pictor, deosebit de sensibil la efectele de clarobscur, ideea de a explora problema umbrelor purtate.
Sfîntul Ieronim al lui Tomaso încunună experienţele făcute în Italia în domeniul picturii de obiecte, nu numai la sfîrşitul secolului al XIV-lea, dar şi în perioada ce se va întinde pînă la jumătatea celui de al XV-lea. în general, pictura din Italia de nord, a cărei culme o reprezintă arta lui Tomaso, a lui Altichiero, a lui Avanzo şi a miniaturiştilor lombarzi ai manuscrisului Tacuinum Sanitatis, este cea mai înaintată din Europa în ce priveşte studiul reliefului corpurilor şi al legăturii lor cu spaţiul. Nimic n-o întrece în plasticitate de la Giotto încoace şi înainte de fraţii Limbourg, de Maestrul de la Flemalle şi de fraţii Van Eyck. Nu este exclus ca miniaturiştii franco-flamanzi din jurul anului 1400, al căror contact cu Italia este neîndoielnic, să fi preluat aceste experienţe de clarobscur pentru a le dezvolta, pregătind astfel uimitoarea plasticitate a Maestrului de la Flemalle şi densul înveliş aerian al lui Jan van Eyck, care vor conferi picturii de obiecte o forţă nouă, nebănuită de antichitate33.

III.

CONTRIBUŢIA NORDULUI

Perioada dintre anii 1375 şi 1425 cunoaşte expansiunea unui curent de pictură căruia i se dă astăzi numele de Gotic internaţional sau de Gotic curtenesc. Aceasta era revanşa istorică luată asupra Italiei de ţările de la nord de Alpi, care în Trecento se lăsaseră distanţate de şcolile întemeiate de Giotto şi de Duccio. Acest curent s-a grefat pe influenţa sieneză, din care se alimenta şi care, în esenţa ei, căpătase şi ea un caracter internaţional, pe jumătate francez şi pe jumătate italian. în primul rînd, el era însă determinat de arta miniaturiştilor francezi, căreia pictorii veniţi din Ţările de Jos, realişti din instinct, îi conferiseră o vitalitate nouă. Miniatura franco-flamandă şi pictura de şevalet, dependentă de ea, s-au dezvoltat repede în centrele artistice create de prinţii francezi: regele şi fraţii săi, la Paris; ducii de Burgundia, la Dijon; ducele de Berry, la Bourges. La sfîrşitul secolului al XIV-lea, ele s-au putut alătura celor mai înaintate cercetări realiste italiene, acelea ale artiştilor lombarzi.
Aceste picturi s-au născut la umbra castelelor şi au slujit societatea feudală, cea mai cosmopolită din cîte au existat. Imagini pline de o visare cavalerească, franceze şi arhaice prin arabescurile lor elegante, prin decorativitatea lor plană şi prin graţia lor curtenească, flamande prin îndrăznelile lor rea-ilSteu

i T* burgh<rz> s“au răspîndit de la o curte le alta, de la un castel tin?P’ aP°™.п1® uAnor naîiuni diferite s-au amestecat cu i lordf Iesen*ial a fost acela al Italiei ftanco-eamande, acelea ale ’ T* c*ti
i lut Boccaccto și ale Calendarului fraților de UmbourP n^ ./fi ,e fa“ IeГP“™’ ^TaSeaTK' S,' poate în orașele italiene o atmosfera prS‘“ Ъ^.'apЙ'aȘ
30
să adauge inspirației lor aristocratice un element popular. E greșita afirmația, întîlnită încă prea des, că descrierea plină de dragoste a obiectelor neînsuflețite ce dorm în calda penumbră domestică se găsește pentru prima oara in tradiția flamandă. Nordul Italiei, veșnic sensibil la clarobscur și moștenitor al realismului sienez, oferă în această privință exemple anterioare. Acolo vom întîlni, după cele mai frumoase imagini aje Calendarului ae la Chantilly, maximul de veridicitate sau de independență de care stilul internațional a fost capabil în materie de pictură a lucrurilor. In lui’ Masolino, de la Castiglione d’Olona, pupitrul Fecioarei se deschide înspre noi, arătînd cîteva cărți: vedem acest motiv al dulapului întredeschis, chemat în curînd să joace un rol mare în istoria naturii moarte, menținîn-du-se în Italia. Printre frescele alegorice ale lui Miretto, din Palazzo della Ragione de la Padova (pe la 1425), care descriu influența aștrilor asupra soartei oamenilor, obiecte de tot soiul mobilează mai multe compartimente, formînd astfel naturi moarte independente. Ele sînt poate o verigă dintr-o tradiție a naturii moarte monumentale și decorative, care a putut fi cultivată în castele și avea o semnificație profană, tot astfel cum frescele lui Gaddi aveau o semnificație religioasă. Aceste compoziții posedă, datorită destinației lor, o anumită amploare; dar atmosfera de povestire anecdotică, proprie stilului internațional, le împiedică să păstreze, fie numai ca o vagă amintire, gravitatea epică a lui Giotto.

Totuși în curentul gotic trebuie căutată o nouă definire plastică a naturii neînsuflețite. Ea se manifestă de la sine atunci cînd, punînd capăt realismului fragmentar al artei internaționale, marii fondatori ai școlii flamande, Maestrul de la Flemalle (Robert Campin, n.t.) și frații Van Eyck, descoperă un aspect inedit în tot ce există. Degeaba li se caută precursori și se relevă, desigur cu dreptate, că arta lor exprimă creștinismul panteist al misticilor din secolul al XIV-lea: în pofida paginilor celor mai înaintate din Tacuinum Sani-tatis și din Calendarul de la Chantilly, ei apar ca inovatori fără pereche. Ivirea lor, ca și aceea a lui Giotto, ca și aceea a tuturor geniilor, rămîne enigmatică. Ceea ce ne izbește imediat la ei, este echivalența absolută a naturii neînsuflețite cu ansamblul celorlalte părți ale compozițiilor lor religioase. Pentru ei, omul trăiește în mijlocul lumii, el nu o domină, ca la contemporanii lor italieni, unde monopolizează toată sau aproape toată atenția noastră. Bineînțeles, prezența lui, prezența gîndirii și simțirii lui, mai mult decît aceea a corpului, are o pondere mare în .fiecare compoziție. Dar tot restul, pînă la cea mai mică piatră de nisip, este redat cu o încîntare pioasă. Totul e tratat cu aceeași intensitate a formei, a culorii, a senzației tactile, a materiei. Fiecare colț din tablourile Maestrului de la Flemalle și ale lui Jan van Eyck este pătruns de tensiunea pe care o provoacă la artist descoperirea că oricare dintre obiecte pune în același timp toate aceste probleme ale artei. Lucrul se simte mai ales la Maestrul de la Flemalle. în chip vădit, el se ttptă, rînd pe rînd și separat, cu desenul, cu relieful, cu lumina și cu umbra purtată, în timp ce Jan van Eyck, geniu al echilibrului reușește miracolul unei redări complete și unificate, corolarul pictural al profundei unități organice pe care natura i-o înfățișează în toate aspectele ei. Iată ce întărește ideea ca Maestrul de la F16malle l-a precedat pe Van Eyck34; și iată pentru ce lecția celui dintîi, prelungită de aceea a elevului său Rogier van der Wey-aeп? s_a repercutat mai departe decît exemplul, prea greu de urmat, al Afze-lului mistic al lui Van Eyck.
31
r i cărțile din Bunavestire a Maes-
în adevăr, căldarea, port-șerve u , _ ’ £- g greutate, forma, relieful, incidența luminii. Ele s nt de o^laatctaK ° agresivă. Nu se
privirea și pipăitul nostru. K lumină crudă, care aruncă
umbri puterlice^i’ pSisTca ale unei sculpturi ? Se discerne ușor partea ce rетiпe wnTu^ui și modeleului în evocarea fiecărui corp. Un pictor e distinge si o asimilează imediat. Nu același e prestigiul obiectelor pictate de Van Eyck.

Rămîi perplex în fața mărului așezat pe pervazul ferestrei sau in fața~ peiec 11 de sandale de pe dușumeaua camerei soților Arnolfini. Oare datoram certitudinea existentei acestor obiecte preciziei desenului, luminii convingătoare, bogăției senzuale a materiei lor ? Dar o parte a conturului e altei ata de umbră, dar lumina aplatizează relieful cel mai pronunțat, dar aerul dens care filtrează razele face ca aspectul epidermei să fie inegal. Insă tocmai prin fuziunea intimă a elementelor care, la Maestrul de la Flemalle, rămîn parcă doar enumerate, Van Eyck figurează dintr-o dată realitatea. Această coeziune a părut totdeauna misterioasă și inimitabilă. Și abia la sfîrșitul secolului al XV-lea școala flamandă se va simți coaptă ca să-i pătrundă secretul. Așadar, mai ales demonstrația clară a unor noi obiective ale picturii, astfel cum a apărut în opera Maestrului de la Flemalle, a fost aceea care a atras imediat în orbita ei o întreagă generație de « moderni». între 1440 și 1460, se înmulțesc în toată Europa tablourile în care obiectele se afirmă cu o energie necunoscută goticului internațional: în Franța, la Maestrul Buneivestiri de la Aix; în țările germane, la Conrad Witz, la Hans Multscher, la Maestrul altarului Tucher (fig. 24), la acela al altarului Buneivestiri de la mănăstirea Polling, care e poate Gabriel Angler, lajoost Amman din Ravensburg, care lasă în 1451 la Genova o Bunavestire ce pare să aibă o strînsă legătură cu cea de la Aix; în Italia, încă din 1437, la Fra Filippo Lippi și, din 1451, la Niccolo Pizzolo și la Antonio da Fabriano 35. Fiecare din ei scoate la iveală obiectele cu un fel de verism subliniat, fără a se mulțumi cu o luminare bruscă și cu o reliefare care parcă le proiectează în aer înspre noi, ci notînd toate particularitățile și toate amănuntele suprafeței lor. Lemnul își arată nodu-Sntni Vmele' piatra' .asPernăîile> metalul, granulozitatea și uzura. în jurul g.“ад л lungi nopți de veghe si al nnnr'n”1^ ••a ^presia că surprinzi ecoul unor toare, echilibrul lor adesea orecar^vorbet S0!ltare- AmPbsarea lor întîmplă-cu mina aceluia ce le folosește suSn.ă T COntactul lor Permanent calmă și îndărătnică (fig % existenlei lucrurilor, făcută dintr-o apăsare Caracterul comun al concepției eeneraU я» .• • a
teb10'1 să picteze obiectele poiriviГсп1! ^amanc*a> nu-i împiedică £le. clvJhzal:ilI°r lor naționale. Cănileг.етPeiатеппi1 și cu cerin- mație flamandă sau flamand francizat se înis ? -de.la Aix> francez de for- continua, clară și armonioasă (fig ' 4) “I^ямtr^. ele într'O mișcare V ь- 1). Giuparea de obiecte heteroclite de
pe panoul altarului Turta e îndesa.ă1 și contai 2d4>opP“”™de'X-interpretează lecția flamanda cu o re: ș Aix scoate din aceeașț sursă
S=3* dta cuta, — “
s:â i ±x 3S cTu^i
mina si sub controlul nostru. Dar Niccolo Pizzolo așaza cărțile și sticlele într-o 'lumină orbitoare, clădite în spațiu după regulile stricte ale perspectivei si parcă clasate și etichetate de un contabil al casei Medici, pentru car voluptatea latină a ordinii este marea lumină a timpurilor noi.
. în cursul secolului al XV-lea, pictorii din toate țările de la nord de Alpi înmulțesc mobilele și obiectele în încăperea Bunewestiri și chiar in chilia Sfîntului Ieronim. Întîlnim mereu, conform cu spiritul medieval, anumite obiecte familiare avînd o semnificație simbolică; ele sînt însă amestecate cu altele, împrumutate de asemenea din viața de fiecare zi, astfel încît Fecioara sau sfîntul dau credincioșilor impresia că ar fi contemporanii lor. In Bunavestire. după cum am văzut, ligheanul, cana și ștergarul evocă puritatea Fecioarei; numeroasele cărți, pietatea ei (pl.9). în chiliile cărturarului, obiectele sînt simboluri ale erudiției sacre și ale studiilor în tăcerea nocturnă: tomuri și pergamente, ustensile de scris, luminarea sau felinarul, instrumente pentru măsurarea timpului și a spațiului, compasul, echerul, clepsidra; ele se învecinează, în mijlocul dezordinii savantului distrat, cu sticle, cutii și o hrană frugală: un fruct, o bucată de pîine.
Aproape îndată după descoperirea interesului pictural prezentat de aceste obiecte, artiștii tind să le izoleze de restul compoziției religioase, astfel încît să atragă asupra lor atenția privitorului. Chiar și Van Eyck face din nișele sale, în Altarul de la Gând, naturi moarte fascinante și nu șovăie să umple cu ele un întreg compartiment. De atunci, nișa în perete sau dulapul întredeschis, cunoscute încă de pictura italiană din secolul al XIV-lea, constituie în pictura de la nord de Alpi motive care simțim că sînt pe punctul să se detașeze de scena religioasă. Cărțile de deasupra profetului Isaia de pe

panoul din stînga al Buneivestiri de la Aix au fost despărțite de restul acestui panou pentru a corespunde gustului modern al naturii’ moarte. Ele formează acum un tablou care ne satisface. Totuși, artistul însuși n-ar fi îndrăznit să le picteze pe un panou independent și să-1 ofere pe acesta privirilor contemporanilor săi. Deși interesul pictural prezentat de un asemenea motiv era pe^ deplin asigurat, ideea, pur estetică, potrivit căreia frumusețea ЙС n°Tărîin7fleTlte AU-Stlfic.ă. reP.rezentar.ea ,lor exclusivă nu se născuse ficații să i eГГ pătrUnSC de 8ет,пійсаЯе religioasă. Va trebui ca această semX cient de mare în cugetele oamenilor, pentru ca artiștii să cuteze ₽a face din “”“ °ь’™re in fel■» v“
luîaf XPVU|LderXT?ea moarte se ivesc în Țările de Jos în cursul secolu-n mod invariabil pe fețele exterioare ale voleurilor de diptice și triptice.
Cel mai vechi exemplu Așezat1 * * * * flngă’o Sămid? știrbită, pictată pe 2 U50PdTSeer van der Weyden .pe= cdebrul TriptieJ
Aceste obiecte. phne■ e£ilXkul sporește efectul șeaza pe un fond neg P craniul și un obiect uzat sau spart
SiuiSSgiltaS oricărei 'existențe și inexorabila dominație a timpului Гип re’S brusc o pot adăuga unei imagini dintre cele mai realiste a capu-iui de mort. El se bizuie pe șocul produs de prezența fizica halucinanta a acestui simbol. Aceste mijloace de un «realism magic», . reașezate la loc de cinste, în zilele noastre, de suprarealiști, sînt acelea prin care el inspira gînduri mistice. „
.
De la Van der Weyden încoace, Vanitățile apar regulat in pictura flamanda . Ele sînt cînd reduse la un craniu, cînd compuse dintr-un craniu și un obiect care cuprinde o aluzie, de pildă o luminare ce se consumă asemenea vieții omenești. Deseori ele conțin inscripții explicative, desenate pe foi de hîrtie sau de pergament și care n-au nimic abstract sau decorativ, ci sînt obiecte tangibile (pl. 8). Ele par să dispară după primul pătrar al secolului al XVI-lea, adică în momentul cînd Renașterea italiană invadează Țările de Jos izgonind spiritul medieval. Totuși, oricît de gotice și de medievale ar fi aceste Cranii, simple incunabule ale Vanităților complexe, pline de simboluri, din secolul al XVII-lea, este cazul să ne întrebăm dacă ele nu se sprijină pe tradiții, insesizabile astăzi, ale antichității. Căci romanii au cunoscut reprezentări ale craniului însoțit de simboluri care sugerează zădărnicia lucrurilor pămîntești în fața morții. Un mozaic găsit la Pompei arată un craniu avînd deasupra lui o nivelă și flancat de atributele cerșetorului și ale regelui: evocarea egalității oamenilor în fața morții, « mors ’ omnia aequat » (fig. 35) 37. Nu încape îndoială că aceste imagini clasice, mai bogate în simboluri și mai intelectuale, prin aluziile lor, decît Craniile medievale din Nord, au fost cunos-c?t.® de. umaniștii italieni din Quattrocento, atunci cînd constatăm că marche-tarnle italiene prezintă la începutul secolului al XVI-lea, dar probabil în temeiul unei tradiții anterioare, ale cărei urme vor fi desigur regăsite, simbo-unle puterii terestre. Panoul de marchetărie executat de Fra Vincenzo della 'erЙ tapXlriSf ■ eXISn TbSf Cî
I ... • . n au panou al aceluiași ansamblu decorativ (fio- ОЯ"» ~ mijlocul unor cărți de wnmMr?» <.; „i ucwrauv ț ng. 2») reprezintă m stinse, care mai fumegă si frînahii RIiStr-UI^ei?te ?riinP^ce luminări rilor din această lumf. Cele d08 * *uăU” Ș1,ele.ale fragilității lucru-omului și știința lui trebuie să se S-S11’8^ Ш ип?1Г1а & *Рш1 ca puterea supremul arhitect al universului si în fnm ,aceeia a lui Dumnezeu, reprezentare, gîndirea ș7 sSentul It? Л?78а1ииге/ morpi' în aceastd în sensul umanismului din Quattrocento cari căm^ -mediev?le Й ?i umaniste, dintre noua concepție despre lume 3 t® cauta gasea inca u5or sinteza fel de sentimentalitate romantică care avea T’ CГSe simteîn ele un din epoca barocului. Este tocmai contrarul ^înd" “1?t® pe autorii de Unități tive care inspira Vanitățile antice Si tntud d ™ st01ce’ raționaliste și obiec-• v1 totuȘi m se pare vreu de
și umaniste
Șl doctrina, creștină. Se simte în ele un
stoice, raționaliste și obiecții se pare greu de admis că,

însușindu-și ideea acestor complexe teme aluzive, călugării umaniști di rîndurile cărora proveneau adesea marii intarsiaton din Quattrocento au ignorat

alegoriile anticilor, ale căror procedee şi al căror scop, daca nu şi iconografia exactă, sînt atît de asemănătoare. Să nu uitam ca marchetaria italiană descindea în linie dreaptă din mozaicul antic şi ca Vamtatea pompe iană este executată tocmai în această tehnică. Cine ar putea îndrăzni sa afirme cu certitudine că alte mozaicuri romane cu acest subiect nu erau cunoscute în secolul al XV-lea39?
Italienii de la sfîrşitul secolului al XV-lea nu s-au sfiit, la fel ca flamanzii, ca să reprezinte un craniu pe reversul unui portret. Astfel, frumosul Portret al unui tînăr de Boltraffio, din colecţia de la Chatsworth, poartă pe spatele panoului un craniu aşezat într-o nişă pictată în trompe-1 oeil şi însoţita de o inscripţie latină care înseamnă: « Sînt imaginea lui Geronimo Casio ». Cu toate că Boltraffio aparţine cercului lui Leonardo, în sînul căruia legăturile cu flamanzii erau însemnate, nu e neapărat necesar să invocăm influenţa Nordului pentru a explica prezenţa acestui simbol al Vanităţii într-o pictură italiană. Ca şi la Vanităţile din lucrările în marchetărie, ne putem găsi în faţa unei tradiţii iconografice meridionale. Inscripţia este semnificativă în această privinţă: craniul (ca şi scheletul sau mormîntul) vorbitor se situează net pe linia tradiţiei antice 40.
S-a crezut pînă acum că originea Vanităţilor olandeze din secolul al XVII-lea poate fi descoperită în reprezentările Sfîntului Ieronim în chilia lui; craniul, clepsidra, luminările şi cărţile de lîngă el par să şi alcătuiască materialul compoziţiilor pe care aveau să le practice un David Bailly, un Steen-wijck şi atîţia alţii. Niciodată însă nu s-a explicat în ce chip tema Sfîntului Ieronim, atît de bine definită iconografic, a putut da naştere adevăratei Vanităţi emblematice, tablou autonom. Sugestiile potrivit cărora mediul umanist al Universităţii din Leyda ar fi avut un rol hotărîtor în crearea Vanităţii arătau direcţia justă, dar rămîneau totuşi vagi41. în lumina marche-tăriilor italiene, care prezintă adesea tema Vanităţii şi printre care acelea ale lui Fra Vincenzo della Vacche sînt cele mai dezvoltate, devine clar că originea compoziţiilor olandeze şi ale altora din secolul al XVII-lea trebuie căutată în cercurile umaniste ale Italiei secolului al XV-lea, care, la rîndul lor, s-au 5utut folosi în oarecare măsură de tradiţia antică.
ncepînd din acea epocă, tema Vanităţii n-a încetat să-i atragă pe artişti. Secolul al XVП-lea i-a închinat un fel de cult. Iar atunci cînd secolul al XIX-lea a reacţionat prin Cezanne (fig. 38) împotriva concepţiei impresio-niştilor, lipsită de orice romantism şi de orice intelectualitate, teribila incarnare a morţii în osemintele oamenilor a apărut din nou, fiind însoţită, ca la Braque, de un repertoriu tradiţional de simboluri religioase (fig. 39).’ Avem aici o ilustrare izbitoare a faptului că anumite teme care-1 ating pe om în chipul cel mai viu sînt puţin flexibile; s-ar părea că artiştii care le reiau urmăresc tocmai să arate că noua măreţie pe care o descoperă în ele nu are nevoie decît de forme înnoite. Totuşi Picasso, întorcîndu-se de la înmormîn-tarea prietenului său Gonzales, a pictat un Craniu de bou (pl. 120). Albeaţa patetică a acestor oseminte de animal, privirea goală a acestui craniu, care cuprinde întrebarea sfîşietoare a oricărei fiinţe vii în faţa propriei sale morţi, fac din el o Vanitate, una dintre cele mai simple şi mai puternice concepute vreodată. După Vanitate, Atributele Fecioarei şi ale Sfîntului se emancipează şi ele ca subiect pictural. Nu se cunosc în prezent decît puţine exemple de acest fel.
35
^ilei500arRevXî unei1 'fS^cu urmaş al lui Rogier
se află Sn lighean şi o cană; în stînga, pe perete, un prosop atirna de un por? şervet decorat cu o placă de metal (pl. 9). Toate aceste elemente, unul cîte unul, sînt nelipsite în reprezentările flamande ale Buneivestiri, incepind cu Maestrul de la Flemalle şi cu Jan van Eyck. Aici insa, ele par reunite într-o adevărată natură moartă. Calitatea acestei ^picturi e atît de superioara aceleia a Fecioarei, accentul ei o depăşeşte pînă într-atît în forţă şi simţire, încît ne putem întreba dacă n-avem a face aici cu un artist ^specializat în pictura obiectelor. în vastele ateliere medievale, exista poate încă din acea epocă o diviziune a muncii după competenţă. Un alt tablou cu Atributele Fecioarei, pictat de Hans Memling, formează reversul unui Portret de bărbat în rugăciune; se vede acolo, într-o nişă, o masă acoperită cu un covor oriental, pe care e aşezat un vas cu crini şi stînjenei; este vasul Buneivestiri, cu florile ce simbolizează puritatea şi regalitatea celestă a Măriei (fig. 6). Este vorba de un voleu de diptic şi atunci cînd acesta era închis, atributele amintite

acopereau o imagine a Fecioarei, astăzi pierdută, care forma perechea Portretului de bărbat. Memling ne-a lăsat de asemenea o nișă conținînd Potirul Sfîntului loan Evanghelistul, pictată pe dosul unei imagini a Sfintei Veronica 42. în sfîrșit, un exemplu tîrziu, datînd din primii ani ai secolului al XVI-lea, este oferit de Jan Provost, a cărui Fecioară cu pruncul din Galeria Alberoni de la Piacenza prezintă pe revers un încîntător Vas cu o garoafă 43. Unii istorici au căutat să minimalizeze însemnătatea acestor naturi moarte de pe dosul^ panourilor, arătînd că era vorba de părțile secundare ale polipti-celor. Adevărul e tocmai opus. Polipticele nu se deschideau decît pentru marile ocazii; ceea ce oamenii aveau de obicei în fața ochilor erau tocmai reversunle voleurilor. încă de dimineață privirea putea să cadă asupra unei Vamtați sau asupra evocării simbolice a Fecioarei sau a sfinților prin naturi XпГХ; adAeSe^ Р1а8аГ%пи Aparte de pat, pe altarul domestic, sau atîrnate de perete. Așadar sînt deja tablouri si totodată scene religioase Dar й‘iХЙ“ сЙ й^пЙйсй^ Гй^тЙейЙУиМо^сопое Ş § Йmsa“ di” иесТас“5пе‘аЙ°гГ1?!°‘| re.marcaț'il dc («J mai mare dintre ele nu pare evidentă" In țăriîeto carSn hî ™ mmiaturile flamande contemporane

Dimpotrivă, începînd cu ХiйЙVий:,, " este aceea care împrumută de h tîhînni 1 V uisuuge la miniatură presti-

: carte. .Șil5u ^уск, miniatura iluzionistă. Dar . —- acelea ale toate că rămîn adevărate și continuă să folosească

giul decorativ. Manuscrisele de la Gând și Bruges ca și cele burgunde dau atunci bordurilor lor același relief și aceeași adîncime ca și scenei pnncipa e, care era tratată de multă vreme ca un tablou. întreaga pagină e supusa unei viziuni de perspectivă. La marele inovator care a fost Maestrul zis al Manei de Burgundia, bordura este presărată cu flori sau cu plante izolate pictate în trompe-l’oeil, cu umbrele lor proiectate pe pagină. în alt loc, scena religioasă e încadrată de o fereastră, pe al cărei pervaz, din primul plan al compoziției, se sprijină o natură moartă compusă dintr-o cutie de bijuterii, o perna, un flacon și o carte. Alte borduri înfățișează mici nișe în care un vas, o strachina cu fructe, un pahar cu flori se desprind ușor de fond și formează naturi moarte pline de farmec.

Descoperim aici, ca adesea în evul mediu, îndrăzneli pe care pictura murala sau cea de șevalet nu le cunoșteau încă. Ele se datorează libertății acordate miniaturistului, care lucra pentru un protector de elită, accesibil la inedit, uneori chiar avid de lucruri rare. Așa se explică faptul că, de îndată ce miniatura a egalat realismul tabloului, ea a supralicitat, pictînd obiectele de dragul lor însele. Iar atunci cînd un Memling reprezintă Vasul buneivestiri într-o nișă^ el urmează exemplul unui miniaturist ca Maestrul Măriei de Burgundia 45. Aceste vaze și aceste străchini cu fructe în dulapurile lor pătrate,* evocate în trompe-Toeil de Maestrul Măriei de Burgundia, ne duc cu gîndul la xenwn-ul antic. Nu sîntem surprinși să vedem că Otto Păcht, care l-a studiat foarte bine pe acest artist, își întoarce privirile, în căutarea originilor acestui stil iluzionist, către mozaicul antic. Efectul florilor sau vrejurilor împrăștiate pe fondul alb al paginii 46 se aseamănă în mod ciudat cu acela al Pardoselii prost măturate a lui Sosos (pl. 4) sau al mozaicurilor mult mai apropiate de evul mediu, ca, de pildă, decorul de la Santa Costanza, din Roma. Manuscrisele carolingiene (Sacramentariul lui Drogon, secolul al IX-lea) și bizantine (Psaltirea lui Teodor din Cezareea, Constantinopol, datată 1066; Brit. Mus. Add. 19352) demonstrează atracția pe care formele naturale, modelate în chip viu și distribuite liber pe un fond deschis, tot de origine antică, o exercitau periodic asupra imaginației artiștilor medievali.

La sfîrșitul secolului al XIV-lea, acesr decor, care se sustrage ritmului decorativ gotic, apare în Italia de nord. Păcht atrage atenția asupra unui manuscris a cărui bordură, colorată în albastru pentru a imita apa, este presărată ca din întîmplare cu scoici și crustacee, figurate în aspectul lor natural 47. Inspirația elenistică mi se pare aici extrem de probabilă. Ne aflăm în epoca în care studierea fervență a naturii se transmite de la sienezi la lombarzi, iar problema unui stimulent venind de la secularul fond mediteranean s-a impus atenției noastre încă atunci cînd ne-am ocupat de Gaddi și de Lorenzetti. Acum, ca și pe la 1340, italienii par să fi abandonat o formă de artă pe care n-au mai reinventat-o decît incidental. Dar Păcht relevă că primele încercări iluzioniste de pe bordurile manuscriselor flamande se ivesc la

artiștii care au fost cei mai legați de Italia, cum e cazul fraților Limbourg. Este deci permis să credem că hotărîrea de a separa o plantă, o floare, un fruct sau un obiect și de a-i evoca aspectul tangibil a putut fi sugerată flamanzilor de către italieni, iar acestora din urmă de descoperirea — în însuși momentul unei căutări pătimașe a naturii — a efectelor surprinzătoare ale mozaicurilor antice.
Oricare ar fi originea noii decorări a manuscriselor, Maestrul Măriei de Burgundia pare să-și fi creat naturile moarte în cadrul tradiției flamande, fără
37
a privi spre Italia. El este, la sfîrșitul secolului al XV-lea, unul dintre cei dinții care s-au adresat înseși surselor școlii sale, spiritului de iluzie totala al lui Van Eyck, căutînd să-1 reînvie. El parvine nu numai să creeze naturi moarte, ci si mici peisaje independente in care pare sa reînvie spontaneitatea « mo ernă >> a vederilor de la tară din Cartea de rugăciuni de la Torino (Les Heures de Turin). Această apariție simultană a două genuri dovedește că nu este vorba de fantezii accidentale, ci de expresia coerentă a tuturor aspectelor lumii, care solicită acum din partea artistului o concentrare deosebit de intensă.
Situația picturii flamande pe la 1480 este deci asemănătoare aceleia a picturii italiene din secolul al XIV-lea. Școala neerlandeză este pe punctul de a crea genul naturii moarte și acela al peisajului, dar nu îndrăznește decît să schițeze o încercare timidă în această direcție și anume în miniatură și în micul panou de diptic, care urmează acesteia; adică, în lucrări destinate bibliotecilor particulare sau unor camere de dormit, și a căror sferă de acțiune este, prin urmare, foarte restrînsă. îi lipsește curajul, deoarece ideile publicului nu sînt coapte încă pentru aceste inovații. Trebuie mai întîi ca deprinderile de gîndire medievale să fie învinse, trebuie ca obiectul și imaginea naturii să se elibereze de sub tutela religioasă, ca ele să devină demne de a fi ieprezentate și apreciate estetic de dragul lor însele, dezbărate de aluziile sacre cu care veacurile le-au încărcat. Cu alte cuvinte, trebuie ca oamenii sa se adapteze spiritului profan, spiritului științific și umanist - acela al Renașterii. Daca acest lucru e adevărat, dacă nu mă înșel, atunci Italia este Jrebuie k*Utate Hrimel! naturi moarte Și primele peisaje la scară ÎSa în edifici?™Й•Udepender\te ferite cu mîndrie privirilor tutu-cu un sfert de^veac înaintai •1.P?.at®’ ^>?/aPt’ găsim acolo, și aceasta de veac înainte de inițiativa Maestrului Măriei de Burgundia.

IV. RENAȘTEREA ȘI NATURA MOARTA

Marchetăriile

Există în Italia secolului al XV-lea o categorie de monumente de artă cărora istoricii nu i-au acordat importanța pe care o merită. Este vorba de marchetăriile în lemn colorat, opere adesea admirabile. Tehnica lor e înrudită cu a mozaicului, dar efectele lor năzuiesc la acelea ale picturii. Astfel, marchetăria ne informează asupra tendințelor contemporane ale acestei arte, de care ea depinde și pe care o reflectă. Pictori exce-lenți nu s-au dat în lături de a furniza modele pentru decorațiile în lemn: Pie’ro della Francesca, Sandro Botticelli, Alessio Baldovinetti, Lorenzo Lotto.
Intarsiatorii înșiși, interpretînd modelele după legile tehnicii și ale materialului lor, s-au dovedit adesea artiști de o rară anvergură. Numele lui Lorenzo și al lui Cristoforo Canozzi da Lendinara, al lui Baccio Pontelli, al lui Giuliano și a lui Benedetto da Maiano, al lui Fra Giovanni da Verona și al lui Fra Vincenzo della Vacche nu trebuie să lipsească într-o expunere, fie ea chiar scurtă, a istoriei picturii italiene din Quattrocento.
Vasari spune că originile artei de a face tablouri în lemn datează din vremea lui Brunelleschi și a lui Paolo Uccello, adică din al doilea pătrar al secolului, în mica și remarcabila sa carte despre «Intarsii», Francesco Arcangeli consideră că ele nu pot fi anterioare cu, aproximație, anului 1450. Sîntem însă foarte prost informați asupra naturii exacte a lucrărilor marilor «maeștri di legnamo» contemporani cu Brunelleschi și este posibil ca Vasari să aibă în fond dreptate48. Aș împărtăși mai degrabă părerea lui Andre Chastel, care pregătește o lucrare fundamentală asupra acestui subiect și care situează în prima treime a secolului al XV-lea începuturile marchetăriei și unele din exemplarele ei păstrate pînă azi4W. Nu poate fi, în orice caz, imaginat un mediu mai favorabil orientării spre iluzionismul decorului în mozaic decît atmosfera celor mai înaintate ateliere florentine, în care problemele volumului i —

formele şi jeometric, luminile şi umbrele lor schematizate, tentele lor plate, care sînt tot atîtea planuri în spaţiu seamănă în chip ciudat cu cele mai vechi marchetării păstrate în Toscana. Dacă cei doi Lendi-
IJllcllv clljvllvl v Цvi vili 11LC j IU Vuiv prOvlC şi ale perspectivei captivau minţile. Tablourile lui Uccello contururile lor simplificate
39
nara depind direct de Piere dalia Fra№ “ $£'^?ëa
purced de la V^°ri/(Galeria <lto Urbin°’ “ p“ea 4 ““яP“e “ fi deformate în ceea ce priveşte efectul lor esenţial. Şi ori l mtiinim un motiv care anticipează repertoriul marchetariilor intră în orbita influentei lui Paolo: astfel, de exemplu, naturile moarte de deasupra Vizitaţiunii, mozaic din capela dei Mascoli de' laS^ 'dl£
Veneţia60, sau pupitrele celor Patru evanghelişti de Niccolo lizzolo, ac ia мTгcЬ^Ше^аоГаТ Ье^^Гcare împodobesc stranele Domului din fost executate între 1461 şi 1465 rezerva multe desparţi-oarte. Cărţi închise sau deschise a căror semnificaţie, in
inferioară a Miracolului^ ostiei (Galeria marchetărie fără a _ de cîte ori întîlnim un
Modena şi care au fost executate între 1461 şi 1465 rezerva multe despărţituri unor naturi moarte. Cărţi închise sau deschise a căror semnificaţie, in cadrul decorului de stranä, este, firește, religioasă, alternează cu motive caic par lipsite de vreo aluzie simbolică, cum ar fi o rindea sau un papagal . Stilul lor este sever şi totodată limpid; o lumină precisă izbeşte suptateţele şi tiveşte contururile, astfel încît formele apar spectrale şi parcă indicate numai în scheletul lor geometric. Obiectele sînt reprezentate în penumbra unor mici dulapuri ale căror uşiţe se deschid înspre noi. Privirea noastră le caută în aceste dulăpioare, şi ele se materializează încet cu un fel de magie gravă. Cu toată simplitatea relativă a tehnicii, simţim în ea o artă desăvîrşită, conştientă de resursele ei plastice şi poetice. Opera de căpetenie a celor doi Lendi-nara cuprindea un decor cu totul asemănător; erau stranele de la Scuola del Santo din Padova, executate între 1462 şi 1469, distruse în secolul al XVIII-lea, dar cunoscute dintr-o descriere entuziastă62. Se vedeau pe ele, alături de cărţi îngrămădite sau aşezate alături, deschise sau închise, luminări pe talere de lemn, instrumente muzicale, colivii cu gratii subţiri, coşuri pline de peşti, din care unii alunecau şi cădeau. Trebuie să credem că aceste naturi moarte s-au bucurat de un succes imediat, căci la 1473 Cristoforo da Lendinara termina în corul Domului din Parma un ansamblu de marchetărie, care era un fel de replică al aceluia de la Modena.

Cu trei am mai tîrziu, panouri de naturi moarte analoge apar într-unul din sanctuarele Renaşterii, palatul din Urbino. Acolo, ducele Federico di Mon-
tefeltro pune să se acopere cu marchetării pereţii unui studiolo *. Totul în el e iluzie (fig. 14). Intri în încăpere şi te găseşti în faţa unor pilaştri cartelaţi care încadrează dulapuri mari; uşile deschise ale acestora lasă să se vadă numeroase obiecte.^Mai jos, peretele e găurit de nişe, în care alte obiecte lucesc în penumbră, în timp ce sub ele înaintează poliţe pe care o mînă distratä a depus un instrument muzical sau o piesă de armură. în altă parte, un gol de fereastră deschide vederea asupra arcelor unui portic care dă spre un peisaj imens ; in primul plan al acestei deschizături este aşezat un cos пагсГяГпт^чТ °t veYeriţă ro?1e o nucă- Vezi toate acestea de neste nrenirindpni я % cunJ mina se întinde spre ele, ea nu întîl-
neşte pretutindeni decît suprafaţa mătăsoasă a bucăţelelor de lemn ссіоггле (aTäTla^ttoDoUtST ^^я- d cuvcîîiva ani mai tîrziu> Ь Gubbio
veveriţa şi peisajul inundat de apa şi de lumină mişcătoare. La Gubbio, doar Cabinet, (n.
40
o pasăre poate fi ghicită în umbra coliviei, pe după zăbrele dese. De îndată ce treci pragul, natura neînsufleţită capătă o forţă obsedantă. In această mica încăpere închisă, sîntem parcă asaltaţi de obiectele şi de mobilele care le adăpostesc. Ele par să ni se dezvăluie în formele lor esenţiale, nebănuite sub aspectele pe care li le împrumută folosirea de fiecare zi. Facem cunoştinţă cu reliefurile şi scobiturile lor şi cu întreaga greutate a corpurilor lor. Ele populează brusc tăcerea unei vieţi persistente. Cu atît mai captivante, cu cît scapă controlului prin pipăit, în timp ce nu încetează de a convinge privirea ele fac mintea să intre într-un viu dialog cu ochiul, să se minuneze că

descoperă o lume întreagă de forme cu ajutorul unui singur simţ, a cărui putere e parcă înzecită, şi, în cele din urmă, să se lase în voia farmecului ce rezidă în acest echivoc. Reprezentarea obiectelor neînsufleţite, secundară în pictură, devine aici sursa unei plăceri estetice şi intelectuale. Alegerea unor motive exclusiv profane contribuie la satisfacţia spiritului: la Urbino ca şi Gubbio, familiarii ducelui şi oaspeţii lui cultivaţi puteau să descifreze uşor simbolurile ştiinţelor şi ale artelor, mărturii ale gustului prinţului, şi să recunoască înaltele distincţii cavalereşti, de care el era mîndru64.
S-au purtat multe discuţii în căutarea autorilor acestor remarcabile decoruri. Ca creatori posibili ai cartoanelor, după care au fost executate marchetăriile, au fost desemnaţi, de cele mai multe ori şi cu cea mai mare verosimilitate, Francesco di Giorgio sau Botticelli. Numele acestuia din urmă a fost sugerat de Roberto Longhi şi trebuie să recunoaştem că, pe lîngă trăsăturile botti-celliene destul de izbitoare la personajele din cabinetul de la Urbino, pot fi regăsite, în naturile moarte ce le însoţesc, analogii serioase cu cărţile şi instrumentele astronomice ale Sfîntului Augustin pictat de Botticelli în biserica Ognissanti din Florenţa66. Cît despre executantul marchetăriilor, toţi sînt de acord în a le atribui lui Baccio Pontelli.
Nu s-a reflectat însă prea mult asupra originii concepţiei ce stă la baza acestui sistem decorativ şi original56, în care natura moartă şi peisajul, tratate amîn-două ca subiecte independente, sînt aşezate pe primul plan al interesului. Cabinetele (studioli) prezintă o întreagă arhitectură simulată, care adăposteşte obiecte sau deschide vederea asupra unui peisaj de apă şi de munte amestecat cu grandioase clădiri clasice. Se vede în ele şi cîte un coş cu fructe şi o veveriţă care mănîncă. Unul după altul, toate aceste motive sînt acelea ale picturilor decorative antice aparţinînd celui de al Doilea sau al Patrulea stil. Comparaţi falşii pilaştri şi falsele cornişe de la Pompei cu acelea de la Urbino sau Gubbio şi acest dulap închis prin grile ajurate şi încastrat între două coloane, dedesubtul unui antablament ieşit în afară (fig. 13 şi fig. 14). înlocuiri tablourile înfăţişînd nişe cu naturi moarte, figurate cu voleurile deschise, prin dulapuri cu uşiţele întredeschise sau scoase în afară (fig. 12 şi fig. 14). Gîndiţi-vă la peisajele cuprinzînd arhitecturi vaste, la coşurile de fructe însoţite de animale vii şi aşezate pe planul din faţa unei ferestre sau într-o ambrazură, întocmai ca la Urbino (fig. 15 şi fig. 16). Veţi găsi aici o serie de analogii cărora o concepţie comună — aceea a unui decor mural iluzionist, folosind natura moartă şi peisajul realist — sfîrşeşte prin a le da un caracter foarte tulburător. Mediul curţii de la Urbino este prin excelenţă umanist. Dorinţa de a-şi lua inspiraţiile de la antici nu ne poate surprinde la el. Trebuie să ne dăm seama însă în ce mod şi în ce măsură această inspiraţie a putut să se exercite. Putem oare presupune că oamenii care au conceput decorurile de la Urbino au văzut picturi antice? O asemenea experienţă nu

41

« v ii f'n r'îni'isorezcce яni тэi tirziu, pictorul Л/lorto da Felirc C'отаРа5сип I‘sub pămînt ’ pentru a copia picturi şi mozaicuri antice, că mm otomntcle marchetăriilor au fost sugerate, unul e,re unui *: ptcturţ “ui decor mural executat în trompe-l’oeil îşi are originea in antichitate. Ea a putut fi dedusă din fragmentele de decoraţie existente şi completata prin lectura vreunui text, grec sau latin, a unor descrieri de decoraţii murale, astfel cum pot fi găsite la Vitruviu, la Pliniu, la Lucian sau la Filostrat. Nu cunoaş-tem azi toate textele antice pe care le-ar fi putut consulta umaniştii de la curtea din Urbino înainte de a imagina decorul atît de rafinat al cabinetului de studiu ducal. Filostrat, de pildă, nu menţionează el oare descrieri de picturi pe care « alţii le-au făcut înaintea mea »? Oamenii din secolul al XV-lea îşi îngăduiau multe libertăţi cu modelele antice. Aveau un simţ ascuţit al epocii lor, făceau o selecţie arbitrară printre comorile trecutului şi nu le rechemau la viaţă decît în măsura în care ele satisfăceau propriile lor nevoi. Botti-celli îndeosebi a privit desigur opere în stuc şi poate şi picturi antice; dar siluetele zvelte pe care le-a luat din ele nu mai sînt decît un vis pe tema antică. Marchetăriile de la Urbino şi Gubbio îmi par că reflectă ceea ce umaniştii din Urbino, pictori şi literaţi, socoteau a fi un decor demn de un Cezar modern.
Faptul de a fi promovat natura moartă şi peisajul la rangul de subiecte independente şi de a le fi etalat în chip triumfal în biserici şi în palate

constituie un aport esențial al marchetăriilor. Decizia intelectuală de a crea aceste două genuri noi de pictură pornește deci de la umanismul italian din secolul 1 . . .®a; ele.nu sîȚț ~ a?a cum repetă toate manualele — o creație a Nordu-ui și îndeosebi a Țărilor de Jos, creație datînd abia din secolul următor. Marea тIЖrT7 ™\cabinet4 de la Urbino (14M peisajul citadin din decenii nekai f6 3 ^odena sau de la Lucea (1488) sînt anterioare cu cîteva ca mnoSle 1Г Ppe CaГe V0Г Й VăZUte -în FIandra- Nu este de loc imposibil directă dintre niî-t a Saro.r aParФe coincide cu luarea de contact uSttimanda Ș1 Ie,a italiană3 aibă originea în ideile în școala lui Van Evck iя^итab se Saseau pregătite de multă vreme caracter independent ’ П- 8ă Pe Punctul de a da peisajului un mare pictor de spirit med ie vяi apmen!ra hotârîre a scăpat voinței ultimului siți de tipuri și de teme si b? ost.aPa,na)ul italienilor, creatori neobo-Cînd, după scurtă vreme alte aennHinsPyata de. moștenirea lor antică, lucru se va întîmpla în Italia far mi ?П ^Pendente Ф vor face apariția, acest vuri primele subiecte animaliere -w.4 41andra\-^co^° v°r fi văzute în gra-mozaicurile antice înfățișînd * scene de circ^s/Tf ani,male» inspirate de ivi primele vase cu flori, și anume snh j ?\tOt ac°l°» m Italia, se vor nație era dominată de grotestile din Pe”.elul decoratorilor, a căror imagi-să credem că fragmentaifn Nero “ Ne e a renașterii gîndirii antice și că ea coresnun Лепип nu ®ste decît un aspect ume, propagată de umaniști, Nordicii nainriK concepței raționaliste despre nt parcă predispuși la această fra~are s ? * Л 8PeciaM din instinct, late strălucite. Ei sînt însă virtuoșii", nu cre-unrii dedau de îndată, cu rezul-P iru o carte întreagă - un foarte frumos subieS^ aCeШa e Un SUbieCt r-1 /e ,t’Puri Și de teme, ș, Cînd, după scurtă vreme, alte lucru se va întîmpla în Italia

Privind de aproape naturile moarte, remarcăm la ele două caracteristici, o puternică tradiție pur italiană și o anumită contaminare de către; sP^ri nordic. Motivul nișei cu obiectele pictate m trompe-1 oeil intr-un decor mu este cunoscut în Italia, de la Taddeo Gaddi încoace, și folosit adesea in seco u al XV-lea. Marchetăria s-a alăturat pur și simplu frescei intr-un sistem decorativ iluzionist derivat din antichitate69. Stilul marchetăriilor este și el prin esență italian, astfel cum nu se putea afirma decît în anturajul lui Hero della Francesca. O claritate cu totul latină domnește în compoziția lor; volumele sînt definite cu o puritate geometrică; perspectiva riguros științifica, inspirată din frescele lui Piero, diferă total de perspectiva pur empirica a Nordului. Acest lucru sare în ochi de îndată ce comparăm un panou de la Urbino cu un motiv analog dintr-un tablou german de la mijlocul secolului al XV-lea, de exemplu acela de pe partea din spate a altarului Tucher (fig. 24 și^ 2o). Totuși, o asemenea alăturare face să se simtă în același timp un fel de înrudire spirituală. S-ar părea că abundența de obiecte în dulapurile de la Urbino și Gubbio și o anumită slăbire a ritmului monumental al compoziției lor depărtează aceste naturi moarte de tradiția italiană pură. Se poate percepe în ele un ecou al gustului anecdotic al Nordului, acela care, în nișele și dulapurile din perete ale flamanzilor și ale germanilor înmulțea detaliile, opunea în chip viu obiectele între ele, imprimînd ansamblului un caracter întîmplă-tor. Pe la 1476—1480, epoca în care se creează marchetăriile, Urbino este un centru de influență flamandă. Ea pătrunde acolo atît direct din Flandra, prin Juste de Gând, cît și din sudul Italiei, prin spaniolul Berruguete, care pare să fi venit la Urbino din Sicilia și de la Neapole, după ce studiase acolo arta lui Collantonio și a lui Antonello da Messina 60. Antonello însuși, apostol al artei flamande în Italia, a trecut foarte probabil prin Urbino, în 1475. Așadar artiștii italieni care au desenat cartoanele marchetăriilor și cei care le-au executat, au lucrat într-o atmosferă flamandă. Dar ei nu s-au impregnat de ea, decît superficial, atît cît să dea naturilor moarte un aer de abundență și de dezordine vie, fără a scădea nimic din robusta lor noblețe. Curînd a apărut mai degrabă contrarul: Nordul s-a lăsat impresionat de marchetăriile italiene. Ignorînd tehnica complicată a intarsiilor, el a început să le transpună în pictura în ulei, care îi era familiară și totodată mai expeditivă și mai puțin costisitoare. Germania de Sud, care prin trecătorile Alpilor comunica direct cu nordul Italiei, ne oferă dovezi neîndoielnice ale acestor relații. Există în adevăr cîteva tablouri din Nord, de la sfîrșitul secolului al XV-Iea și începutul secolului al XVI-lea, atît de ciudate, încît istoricii de artă au refuzat să le comenteze sau au căutat să eludeze explicarea lor, considerîndu-le

ca fragmente decupate arbitrar din compoziții mari. Unul din ele nu reprezintă decît o carte deschisă, înfățișată fără nici un suport, pe fond negru; cartea e văzută de sus, și trei dintre paginile ei par să se întoarcă (fig. 27)ex. Stilul, foarte incisiv, denotă că tabloul provine dintr-un atelier din Germania de Sud, poate din Tirol. Dar stranele catedralei din Modena abundă în panouri de marchetărie care cuprind doar cîte o carte deschisă, cu paginile răsfirate, care apare pe fondul negru al unui dulăpior deschis. Pe de altă parte, printre celebrele marchetării de la Santa Mana m Organo, de la Verona, începute în 1491 de Fra Giovanni ua Verona, se numără două care decorează pupitrele stranei și reprezintă un mare antifonar deschis (fig. 26). Analogia cu tabloul german este evidentă Și destinația acestuia devine astfel clară: era și el menit să decoreze fie dulapul unei sacristii, fie un pupitru oa.

43

г

. (V. >nJ<ym„t:rx cunoscută de putină vreme, înfățișează un dulap O alta pictura emgma 1 ’ • • e ;n ’ care sînt așezate cărți, sticle, usmtik• de’scris^pL10). Pe eticheta atîrnatăde o ploscă se distinge parcă oanou a? fi format deci, după cum a sugerat Erwin Panofsky, ușa unui dulap de farmacist sau de medic; el ar reprezenta un fel de firma întrunind atributele profesionale; cele două inscripții religioase ar putea sugera ca era vorba de o farmacie de azil mănăstiresc 64. Stilul tabloului, mai amplu decît acela al scolii flamande, din care se inspiră totuși direct, pare german, ceea ce corespunde cu limba presupusa a inscripției. Execuția ar putea fi situată cam pe la 1470—1480 sau chiar puțin mai tîrziu. Dar ceea ce nu pare îndoielnic, este că ideea unei asemenea decorații iluzioniste a fost sugerată de marchetăriile italiene. Compoziția în care un dulap întredeschis e plasat deasupra unei nișe e frecventă în marchetărie (fig. 28 și 29). Nu poate fi vorba însă de o copie directă, căci toate obiectele și toate ornamentele sînt de factură nordică, în timp ce ambianța generală este aceea a numeroaselor nișe care se văd în planul din fund al tablourilor flamande și germane din a doua jumătate a secolului al XV-lea 65. Dar ideea de a decora un lambriu sau o mobilă cu o nișă pictată în trompe-l’oeil și tratată într-un spirit monumental se datorează Italiei. Țările de Jos trebuie să fi cunoscut această practică în același timp cu Germania, sau puțin mai tîrziu, atunci cînd, la începutul secolului’al XVI-lea, arta lor a intrat în contact direct cu aceea a Italiei. Întrucît aceste decorații de mobile aveau un caracter utilitar — erau adesea uși care se mînuiau — ele au fost distruse prin uz. Exemplarele care s-au păstrat au devenit foarte rare^ m prezent, nu se cunoaște decît unul singur de origine flamandă, si el aparține unei perioade foarte tîrzii. Este Dulapul în perete datat 1538 (pl. 14), care poarta o semnătură rămasă nedescifrată66. Acest panou a fost, după toate aparențe e, montat la origine pe ușa unui dulap servind el însusi la păstrarea imediați ai lui Quentin Massys. El e mai aproape de Jan Sandei vaS S-aî^esVZReymerSWaele’ 1Mr“Ch

De la începutul secolului al XVI-lea, imitarea marchetăriilor în nictură se d« ''S 1Me tratat în trompe Foeil car ИпГТ naște ideea tabloului de șevalet adîncime, simulează un fragment de геаIiГГППи ° fereastră deschisă spre tablou reprezintă un peKГo Vechi de asemenea relieful unui obiect. Este cazul celebrei PeT cate se detașează datată 1504 (pl.H și fig. 9)> Lui 7nRvaiГвегIт Г IaS°P° de Barbari, picturii in trompe-l’oeil««. Se poate adăSia e« v. JUmmă .însă?i originea poseda ansambluri importante de marchptfirii • enePаз patria lui Barbari, familiarizată, tocJ imi'„LC Vo„ireâ JeoiИ ‘“î cultur“ ei Picturală), cu trnmpe-Poeil-u) miniaturizat in manieră

44

liile Crivelli și Vivarini au înmulțit obiectele sau fructele care se detașează în chip viu pe un fond imitînd adesea lemnul (fig. 8). Iată mediul artistic care determină pe de-a întregul Potîrnichea, cu toate că ea a fost pictată în Germania; el explică totodată acuarelele cu subiecte asemănătoare ale lui Diirer a căror analogie cu lucrarea lui de Barbari a fost greșit interpretată ca o dovadă a influentei exercitate de marele artist german asupra pictorului venetian. Este foarte posibil ca acest tablou să aibă o semnificație aluzivă, să evoce, prin atributele lor, războiul și vînătoarea; el a fost poate perechea unei picturi a lui Barbari reprezentînd o Mandolină și un pahar, tablou pierdut,

care ar fi putut să evoce destinderea procurată de muzică și de băutură3; am avea, cu alte cuvinte, aici o succesiune de panouri, concepută după un program umanist pentru a decora locuința unui « cortegiano » german — modest ecou al cabinetului de studiu ducal de la Urbino 69.
Peretele de scînduri cu obiecte atîrnate sau bătute în cuie, motiv inaugurat de Barbari, avea să cunoască o vogă deosebită în pictura occidentală. Olandezii, francezii și italienii din secolul al XVII-lea și din cel de al XVIII-lea nu vor înceta să varieze repertoriul lor de motive și impresionantele efecte iluzioniste (pl. 34). Această magie primară, dar autentică, deoarece decurge din virtutea fundamentală a artei de a picta — din puterea ei poetică de a metamorfoza obiectele reale în imagini impalpabile — va asigura trompe-l'oeil-ului o tinerețe nesfîrșită. în tot timpul secolului trecut, pînă pe la 1890, pictorii americani, un William Harnett, un Frederick Peto, vor dovedi în tehnica iluzionistă o acuitate a viziunii și o grijă pioasă, demnă de « primitivi ». în zilele noastre, suprarealiștii nu ezită să recunoască tot ce datorează ei vechilor maeștri ai trompe-l'oeil-ului, care, închipuindu-și că reproduc fidel realitatea, nu încetau de a-i da o intensitate ce depășea convențiile noastre vizuale și intelectuale.
Germania, prima țară care a tradus în pictură farmecele intarsiilor, va renunța încet la ele. Frumoasa serie de Vase umplute cu flori simbolice, datate din 1562 și 1565, ale lui Ludger Tom Ring (pl. 13), trebuie explicată prin imitarea marchetăriilor; aceste picturi constituiau fără îndoială panouri încastrate în lambriuri și în mobile, după cum atestă stilul lor plan și decorativ. De asemenea, stilul fructelor și florilor pe care Hans Asper le-a pictat în (^^^dthaus, Zurich) trădează transpunerea marchetăriilor.
Obiceiul de a picta o natură moartă în trompe-l'oeil pe ușa unui dulap sau pe un lambriu avea să persiste multă vreme. Gerard Dou plasa asemenea picturi pe micile dulapuri din perete, unde își păstra cele mai prețioase dintre tablourile sale 70. Au existat motive temeinice pentru a crede că încîntătorul Sticlete al lui Cărei Fabritius, de la Mauritshuis din Haga, n-a constituit la origine decît ușa unui dulap în perete; panoul lui poartă, pare-se, și azi urmele balamalelor 71. Cît despre Italia însăși, ea a păstrat foarte vie amintirea bibliotecilor iluzorii de la Urbino. încă la începutul secolului al XVIII-lea, Giuseppe Maria Crespi a înlocuit ușile unei biblioteci muzicale prin pînze mari, pe care volume false îngrămădite pe polițe false simulează însăși această bibliotecă (pl. 70) 72. Arta provincială din Franța, Spania, Mexic 73 ținea la aceste artificii, în țoiul secolului al XIX-lea, folosindu-le adesea cu o bonomie lipsită de mister. Asfel tablourile iluzioniste suprimă pereții, adăugind un spațiu iluzoriu celui adevărat sau însorind în el prezențe factice. Olandezii din secolul al XVII-lea vor merge pînă la capătul resurselor picturii iluzioniste: dintr-un tablou de natură moartă ei vor decupa un grup de
obiecte, Bpsmdu-l de fondul lai pictat «J ™ gX V°prinт moWe^ yS^îffiSSrt?-^S'utpriiPa ytzitatonlot in mtaă Sta dâ bucate a restaurantului, care ne intîmpina pe drumurile noastre, sînt ultimul vestigiu, aproape folcloric, al acestor fantezii ant de adaptate pasiunii de iluzie spațială proprie barocului. în pofida lambnurilor sale vopsite în alb și auriu și a panourilor pictate în tente deschise și p ane, secolul al XVПI-lea a cunoscut această moda. Cei mai mari dintre pictorii de naturi moarte ai acestui secol, Chardin, Oudry, și Melendez, sînt atașați prin legături puternice și directe de tradiția barocă a trompe-1 oeil-ului: picturile lor de deasupra ușilor au adesea un relief aproape palpabil și o adîncime convingătoare, iar tablourile destinate a servi drept paravane în fața căminelor (pl. 69) plasează în mijlocul unei încăperi o întreagă realitate fictivă74.
Groteștile și pictura de fructe și de flori Influența picturii antice asupra marchetăriilor nu poate astăzi decît să fie presupusă în mod plauzibil. Nu la fel stau lucrurile în privința altei ramuri a artei italiene din epoca Renașterii, ramură care n-a fost mai puțin importantă pentru unele aspecte ale naturii moarte: celebrele decorații numite grotești. Acestea erau cunoscute încă de la sfîrșitul secolului al XV-lea; existau grotești antice la Villa lui Adrian de la Tivoli, pe culoarele Coliseului, fără a \orbi de monumentele care n-au ajuns pînă la noi. Dar ele au devenit obiectul unei adevărate pasiuni atunci cînd unii artiști au pătruns « pe brînci și cu torta }> tîrziu pe la 1493, în « grotele » îngropate ale Casei de aur
a lui Nero, de pe Esquilin. Cînd, într-o epocă relativ recentă, arheologii si-au

croit drum prmtre adunăturile acestor vaste ruine, ei au găsit gravate pe pereții lor zeci de nume de artiști, adesea însoțite de date. Cunoaștem prin Vasari pasiunea pe care aceste decorații fantasmagorice, atît de vioaie și de variate UI^U1 Plctor.dln Feltre, căruia i s-a spus «il Morto », din cauza IJdine dSL de k Și SUb P-e1T1ии(1^vaпы212a
repertoriul1Iг ?in P^mle antice, îmbogățind însl
Caracterul lor ireal, arbitrarul lor '"parcă^lS1 de “ibX™” COmpli“te-constatarea că aceste fantezii năeîne Este <le altminterî izbitoare
ale lui Bosch: și unele și altele^înt mărturii1ak nrofimd4Ccri7°?marUrile pi°aSe civilizația occidentală. e P101undei crize prm care trecea
ț^ri de perie, gl,lria f“^

veverițe, păsări și altele - le însoțeau. Vasan spune ca Giovanni da Udine a întîlnit în atelierul lui Rafael un « Giovanni fiammingo » (flamand cu numele de «Giovanni»)70, de la care ar fi învățat să picteze fructe și flori. Trebuie să înțelegem prin aceasta: « să picteze în chip exact». Căci ceea ce italienii apreciau pe atunci la flamanzi era această redare exactă a aspectului exterior al lucrurilor. Este foarte posibil ca puternicul caracter naturalist al fructelor și al florilor lui Giovanni da Udine, atît de diferit de maniera expeditivă a groteștilor antice, să-i fi fost inspirat de un pictor sau de un miniaturist format în atmosfera artei lui Gerard David. Totuși, pictorul italian n-a pierdut prin aceasta simțul monumentalului, propriu școlii sale. El s-a consacrat cu zel naturii moarte și a dat dovadă de suficientă măreție în acest gen pentru ca Rafael să-i încredințeze execuția instrumentelor muzicale din bine cunoscutul său tablou Sfînta Cecilial aflat astăzi la Pinacoteca din Bologna. Giovanni da Udine a reușit să creeze aici o piesă superbă, a cărei puternică lumină ne poartă cu gîndul la arta de mai tîrziu a lui Caravaggio, la care, de altfel, instrumentele muzicale se găsesc adesea izolate în primul plan al tabloului, nu fără analogie cu compozițiile lui Rafael.

Calitatea acestei naturi moarte ne face să presimțim la acest artist, ca și la Caravaggio, capacitatea de a concepe tablouri reduse numai la obiectele neînsuflețite. De fapt, avem dovada că au existat două tablouri semnate și datate de Giovanni da Udine, care au precedat tot ce cunoaștem în prezent ca pictură de Flori și de Fructe. Unul dintre ele, judecind după fotografie (căci tabloul însuși, dispărut de cîtăva vreme, rămîne din nefericire de negăsit), nu este poate decît o copie fidelă din secolul al XVII-lea, executată de un pictor cara-yagesc, pînă într-atît pare de avansat modul de luminare; dar nu încape îndoială că este o copie fidelă, căci întreaga compoziție, strict decorativă, și toate elementele — vasul, mascaronul și soclul — sînt în spiritul secolului al XVI-lea. Acest tablou (pl. 12) reprezintă un vas decorat cu o mască în gen antic și conținînd im mic lămîi înflorit; lîngă vas, la stînga, se plimbă pe soclu o mică șopîrlă. Pe tablou e înscris numele lui Giovanni da Udine însoțit de data 1538 și de indicația: în Casa Spilimberga. Al doilea tablou, cunoscut încă de la 1860 la Neapole, reprezenta un vas, de asemenea împodobit cu un mascaron, din care răsăreau ierburi și floricele; în mijlocul vasului, era înfipt un țăruș de care se prindeau ramuri încărcate de fructe, de flori și de tot felul de frunze; la stînga, zbura o albină; la dreapta era pictat un carton pe care se citea semnătura și data: G. d. Udine A. 1555. Era, ca și amuul, un trompe-l’oeil pictat în ulei; și e posibil ca cele două vase să fi tăcut parte din decorația castelului de la Spilimbergo, unde este sigur că biovanni da Udine a lucrat în 1555 și poate chiar mai devreme 77. Prezența șopirlei și a albinei este extrem de semnificativă. Ea dovedește că nu flamanzii singuri, ci pictorii italieni de grotești, sub conducerea cărora lucrau flamanzii, atJ l°st aceia care au luat din repertoriul curent ideea de a executa primele tablouri în ulei în care plantele erau asociate insectelor.

1 roblema istorică ce se pune de îndată este aceea a priorității eventuale a namanzilor sau a italienilor în crearea uneia dintre formele esențiale ale naturii moarte — tabloul cu flori. Am văzut înainte că în secolul al XV-lea se
rpnrp zenhii în /1_____1___l_____1 . rcpre-
urmă aveau
яI2?1eП?ia *storică. c,c, se Pune de îndată este aceea a priorității eventuale ~ moarte — iaoiow cu Hori, Am văzut înainte că în secolul al XV-lea se reprezentau în miniaturile flamande pahare cu flori și că unele reversuri de panouri înfățișau de asemenea vase de flori (fig, 5 și 6). Dacă acestea din urmă aveau

cu siguranță o semnificație simbolică, lucrul nu pare totdeauna valabil si în ce privește micile naturi moarte din miniaturi, Cît despre concepțla lor plastică
47
ea avea fără «țepi»e un caiacțeț IьмM. ta'Țărite de™,
van. Mander ca un excelei P aceste vase cu flori erau tablouri iude-
lor de rouă), de fructe șt ^ insecte aceste 1525_153o3 este posibil să pendente.
Cum Van den 1555—1560, dar fără îndoială după
Giovanni da Udine, care s-a născut în 1487. Din pacate, nici una dm picturile ы
Van den Bosch n-a ajuns pînă la noi. Este foarte probabil ca a fost un manierist, căci Van Mander aprecia mult figurile pictate de el și rezerva de obicei acest elogiu - atunci cînd este vorba de artiști neerlandezi dm a doua jumătate a secolului al XVI-lea - acelora care erau ciștigați pentru aceasta estetică. Van den Bosch aparținea deci, după toate probabilitățile, aceluiași curent italienizant ca și cel de al doilea pictor de flori din Nord, ^Georg Hoefnagel, ale cărui opere Bergstrom a avut meritul să le regăsească. Dar opera lui Hoefnagel, care datează din ultimul pătrar al secolului, aduce o dovadă în plus despre strînsa legătură dintre practica groteștilor și primele picturi de flori: el era un maestru renumit de grotești, pe care le-a pictat în miniatură, iar în tablourile lui de flori figurează numeroase scoici și insecte. Van den Bosch, astfel cum îl descrie Van Mander, și Hoefnagel, astfel cum îl arată lucrările lui, aparțineau tendinței umaniste a naturalismului științific, această vastă mișcare, care cuprindea de asmenea « stilul rustic », atît de bine studiat de Ernst Kris și care a fost intim legat de manierism. Contrar celor admise de Bergstrom, nu este verosimil ca din acuarelele miniaturizate ale lui Hoefnagel să se fi putut naște, pe la 1590—1600, printr-un fel de evoluție automatică^ tabloul de flori al lui Jan Breughel sau al lui Jacob van Gheyn — fără ca să fi intervenit ideea decisivă că un tablou cu flori este demn de pictura de șevalet, fie decorativă, fie destinată colecției amatorului de artă Exemolul lui Giovanni da Udine dovedește însă că această idee, și încă sub forma ?PeS a florilor asociate cu insecte, a fost realizată mai întîi în rîndurile pictorilor antichizanți, a pictorilor de grotești. Căci Giovanni da Udine n-a fost desi-яГ YVTSilrU Дare Sa fi piCtat flori decorative în Italia, la jumătatea secolului ai XVI-lea. O investigație metodică va scoate cu certitudine la iveală alte exemple analoge atît pe pereții locuințelor cît și sub formă de tablouri Vasul cu flori era un motiv foarte răspîndit în Europa, în toate locurile unde s-я propagat influența italiană. II găsim adesea reprezentat în Franța ne Iя
1464
păstrează, lLoafida\n"eLui m£b*deeriflan'a,'d'' ?bseivâm eă ele un pictor de grotești, în contact permanent ™ fl?fV f<?St în acela?i timP Lamuul lui Giovanni da Udine conține tr-/- lla ia cu antichitatea, ca î flamandă:.învecinarea florilor și a fructelor £UVa .cons.ideratâ în general cu tnsecte. Dar aceasta „a o p 'acL -rL^^^
48
începînd din secolul al XV-lea, foloseau aceste asocieri, la scară redusă, în miniatură, n-au avut niciodată ideca de a face din ele un subiect de tablou, pînă în ziua cînd, încurajați de Giovanni da Udine sau de alți pieton de grotești, ei au împrumutat de la aceștia florile lor decorative și au făcut din ele buchete realiste. Simpla tradiție a ierbarelor și a culegerilor de științe naturale, în care plantele și animalele erau studiate cu o grijă anahtica, n-ar n rost suficientă pentru a da naștere tablourilor de flori, ca lucrări independente^ Aici, ca si în cazul nișei cu obiecte, exemplul italian, născut din tradiția antica și care oferea picturi cu caracter totodată naturalist și decorativ, a trebuit să fie decisiv. . я
Ceea ce se petrece în aceeași epocă în Spania, ne întărește in parerea ca pictura de flori și de fructe s-a desprins din aceea a groteștilor, că ea a fost la oricine un fel de ramură independentă a ei. Cele mai vechi naturi moarte spaniole, coșurile cu fructe și florile lui Blas de Ledesma, de la Granada, dovedesc în simetria lor decorativă și în artificialitatea aranjamentului lor, lecțiile pe care artistul le-a primit de la pictorii de grotești (pl. 24). în adevăr, Blas de Ledesma, la fel ca Antonio Mohedano, un alt pictor de fructe, s-ar fi format studiind florile și fructele pe care le pictaseră; la Granada Giulio de Aquiles (sau Giulio Romano, fiul lui Antoniazzo Romano) si ess .) Mayner (poate fiul lui Francesco Maineri din Parma). Acești doi italieni erau elevi ai lui Giovanni da Udine. în 1589, Blas a lucrat la Escorial alături de

alți italieni, pictori de grotești, care excelau în reprezentarea fructelor, a florilor și a păsărilor.
Nu trebuie să uităm nici că primele flori pictate de Caravaggio au fost executate în atelierul lui Arpino, unde se afla și Prosperino delle Grottesche. Poate că nu este întîmplător faptul că mai sus menționata copie după Giovanni da Udine prezintă un clarobscur net și puternic, de caracter caravagesc (pl. 12). Aceasta arată că în anturajul lui Caravaggio interesul pentru incunabulele picturii de flori nu slăbea. Așadar, nu numai în Italia și în Țările de Jos (Hoef-nagel), ci și în Spania se poate urmări filiația care pornește dintr-o sursă comună: arta marelui maestru al groteștilor: Giovanni da Udine.
Influența antichității crește: artiștii împrumută motive de la antici și se inspiră din scrierile lor încă pe pragul secolului al XVI-lea, influența directă a groteștilor, care schimbă sistemul decorativ al italienilor și, mai tîrziu, al întregii Europe, lasă să se prevadă că antichitatea va fi luată ca model în mod mult mai literal decît în Quattrocento. Pe vremea marchetăriilor de la Urbino, nu se scoteau din ea decît idei plastice, încurajarea de a înnoi anumite tipuri de reprezentare picturală. Acum, artiștii se vor apuca, în plus, să împrumute motive din operele anticilor și, studiind scrierile lor, vor socoti că pot să reînvie arta lor. Imensul prestigiu al grecilor și romanilor pare să justifice, în pictură interesul pentru tot ce e exterior omului. Din gîndirea anticilor, artiștii deduc o ierarhizare a^ subiectelor, potrivit căreia tot ce privește în mod direct omul mJTT ?aC~a Profană> legenda — are precăderea cuvenită nobleței. Ei Iпя nldUC *nSa’ de asemenea> interesul serios pe care arta îl poate arăta de acum nainte pentru reprezentarea peisajelor, a animalelor, a plantelor, a obiectelor
Astfel, peisajele unui PoHto £ tofoVer^se’
skcrck, ale шт tak. dell aше de apă șj de stîna,
cu mici clădii! pitoiești ae up a ? rninnade albe, în porturi imaginare; sau, ca la Matteo da Siena ", mfap?em pnveușu p .
'cSndud ?*^iГпеТ«ыт da^X acestui. peisaj uțnanist n-a fost Giovanni da Udine80. în același timp, gravurile, mai ales acelea ale fla-manzdor - neofiti ardenți ai antichității - înfățișează lupte de animale, Snintiri ale spectacolelor de arenă, sau vînăton exotice naive despre care se spunea că sînt luate după mormmtele Nasonnlor81 de pe Via Flamima. Se simte că exemplele mozaicurilor erau prezente în minții artiștilor. Atunci cînd un flamand din a doua jumătate a secolului, care este poate acel Georg Hoefnagel, prieten al groteștilor, florilor și animalelor 82, se decide să picteze diferite rase de rațe într-un fel de planșă de culegere de științe naturale, destinată să împodobească un cabinet de curiozități, el își aduce aminte de mozaicurile antice, în care sînt atît de des reprezentate rațe (fig. 18 și 19). Așa se explică perspectiva ciudată a acestei picturi, văzută de sus, ca mozaicurile pe care se călca, în vreme ce sferturile unui ou răscopt și umbrele lor purtate amintesc micile obiecte însoțite de un animal viu și împrăștiate pe Pardoseala prost măturată a lui Sosos (fig. 17 și 19).
Ne putem întreba dacă subiectele primelor naturi moarte din secolul al XVI-lea și de la începutul celui de al XVII-lea, pictate în Italia sau în altă parte, sub influența ideilor italiene, nu sînt determinate de arta și de gîndirea antică. Ele sînt în majoritatea cazurilor dughene (botteghe), tarabe cu cărnuri, cu fructe, cu legume; desfășurate la început în primul plan al compozițiilor, al căror^ fundal înfățișează o scenă religioasă sau o scenă de gen, ele reduc ce în ce mai mult rolul figurii umane și devin subiectele exclusive ale &1- % 30~j4): Dar ce au fost oare tablourile lui Piraikos, atît de Iau date de Plimu, daca nu etalări de provizii sau scene de gen amestecate cu naturi moarte, acele dughene de bărbier sau de cizmar, acei măgari ? Cînd auzim pe Vasan spunînd despre lacopo Bassano că reușea să picteze bine cose piccole ed ammali (lucruri mici și animale), recunoaștem în aceste cuGme 1° ™±/“‘C!>10r' N“ ' °“e izbi“ HâdXnus 7S
căzură d'e ge^a lui afeat^I? 1™”!?“я Este
Temperamentul realist al flamanzilor si tradSt W lui Bassano.
waele, punea într-o compoziție accentiî? Tc e?-?1 ^IaГ1Пи® van ReYmers-partea rezervată naturii în tablourile venlSt^n*1 ° elocveniă rabelaisiană
tern, nu numai la Nord, ci si în Tttiu’ Л putut bucura în Europa Renas-datorează influenței ideilor antice n ? ^rea întregii picturi de — picase de Sali„„ J S «
50

care acesta
gen se pe Baglione, ca să să picteze în chip
despre pictorii din vechime că unii dintre ei s-au delectat, din propriul lor actori comici iucînd pe scenă; Kalamis, bige și cvadrige; Piraikos, dughenc tot astfel Tommasso, sau Mao, Salini, Roman, s-a apucat
fidel și a zugrăvit lucruri felurite, imitîndu-le foarte bine. Și așa cum se spune despre pictorii din vechime că unii dintre ei s-au delectat, din propriul lor impuls, să creeze anumite ciudățenii particulare — Kalates picta cu plăcere actori comici jucînd pe scenă; Kalamis, bige și cvadrige; Piraikos, dughene de bărbieri și de croitori, iar Ludius, case de țară, marine, scene de vînătoare și de pescuit — tot astfel Tommasso, sau Mao, Salini, Roman, s-a apucat să picteze după natură flori și fructe ca și alte lucruri, bine redate»85. La sfîrșitul secolului al XVI-lea, în momentul cînd ia naștere naturalismul baroc, se simte un fel de obsesie a iluzionismului antic.

Celebrul Coș cu fructe al lui Caravaggio însuși n-a fost el oare pictat în emulație cu anticii? (pl. 51) E văzut de jos, e așezat pe o cornișă sau pe o seîndură ridicată; fondul de culoare deschisă, uniformă, poartă urme de cuie, ca și cum pînza ar fi fost fixată direct pe perete. Lucrul e cu atît mai verosimil cu cît cea mai veche mențiune despre Coșul cu fructe al lui Caravaggio, făcută la 1607, adică la numai zece ani după crearea tabloului, în inventarul colecționarului care oferea tabloul Ambrosianei din Milano, precizează că pînza e fără ramă. Timp de zece ani, acest tablou, pe care lumea îl admira, a rămas fără ramă. De ce? Tocmai pentru că acest lucru convenea unui adevărat trompe-l'ceil86. închipuiți-vă tabloul cocoțat sus pe un zid de culoare deschisă: fondul lui se va confunda cu peretele și îndată coșul se va detașa viguros, ca un obiect real, într-un trompe-l'oeil cu totul asemănător aceluia al frescelor celui de-al Doilea sau al Patrulea stil. Să nu ne lăsăm înșelați de realismul puternic al acestei picturi: silueta rafinată a tuturor formelor urmărește un efect decorativ. Iată-1 deci pe Caravaggio reușind să realizeze un « scherzo », refăcînd din pictura antică o natură — așa cum Cezanne dorea să refacă arta lui Poussin, pictînd după natură («refaire du Poussin sur nature») — spre satisfacția prietenilor săi culți, cardinalii Del Monte și Borromeo, care știau prea bine că puterea de iluzionare deplină era ceea ce anticii prețuiau mai mult în naturile lor moarte, pictate totuși ca decor.

Coșul cu fructe al lui Caravaggio, ca și acela din marchetăria de la Urbino (fig. 16), nu sînt singurele exemple ale unei analogii remarcabile, cu același motiv tratat în antichitate (fig. 15)87. Numeroasele coșuri de flori de la începutul secolului al XVП-lea, flamande sau franceze (pl. 47), care se desprind, multicolore, pe un fond închis și uniform, sînt comparabile în multe privințe cu celebrul mozaic de la Vatican, tratînd același subiect (pl. 6). Este de ajuns să comparăm dintr-o privire xeпioп-м\ din planșa 3, cupele lui cu fructe și vasele așezate pe cuburi de piatră ieșite în relief, cu Coșul cu fructe de Dupuis (pl. 48), plasat pe un soclu asemănător, tratat tocmai în maniera antică^ pentru a reflecta asupra acestei izbitoare concordanțe atît a temei cît și a compoziției, fără a mai vorbi de caracterul totodată realist și decorativ al ambelor naturi m oarte88.

Manierismul și natura moartă Ideea de a reînvia natura moartă sub auspiciile anticilor făcea parte din romantismul umanist care visa să traducă antichitatea într-un idiom modern. Dar m urma practicii seculare a picturii cu temă religioasă sau istorică, în care omul aomnea ca stăpîn, aceasta reprezenta totuși o inovație însemnată. Era vorba

nu numai de a picta obiectele neînsufletite în c°"P°g"le -Z* ™yck- ci acest lucru se făcea de cîteva veacuri, mcepind cu Giotto și Van bycK ci de a da lucrurilor si numai lucrurilor prestigiul artei mari. Aceasta sarcina si-a luat-o mișcarea manieristă. Atelierele venețiene de la jumatatea secolului al XVI-lea, în care tinerii flamanzi veneau să se instruiască lingă un Bassano sau un Tintoretto, au servit drept laborator noii formule a naturii moarte. Manierismul era în esență o reacție împotriva idealismului clasic, a echilibrului dintre înfrumusețare și adevăr, care a găsit în Rafael și în Tițian maeștrii săi supremi/A rupe acest echilibru prin arbitrarul compoziției, al perspectivei, al luminii, al proporțiilor, în sfîișit prin însăși alegerea subiectelor — iată care era programul manieriștilor. Metoda lor consta în a surprinde publicul prin inedit, prin neașteptat. Instalînd în primul plan al compozițiilor religioase

sau al scenelor de gen realitatea vulgară a tarabelor şi a dughenelor, ei îşi atingeau scopul. Pentru aceasta, se sprijineau pe exemplul ilustru al artiştilor antici şi, în primul rînd, al lui Piraikos. Începînd cu Bassano şi Aertsen, cu Giovanni da Udine, care, lăsîndu-se influenţat de Giulio Romano, a participat la manierism; trecînd prin Beu-ckelaer, Delff, van Rijck, Dirk van Vries, Uitwael şi pînă la Vincenzo Campi şi Passerotti, toţi aceia care vor picta tarabe sau flori vor fi manierişti. Ecoul concepţiei lor se va face simţit încă în naturile moarte spaniole (bodegones), la tînărul Velăzquez, la Juan Esteban, la Alessandro de Loarte. între Aertsen, care imprimă fructelor şi legumelor sale o mişcare şi un relief de un dinamism agresiv şi gratuit, tipic manierist, şi Velăzquez, care le pictează pe ale sale cu o calmă concentrare realistă, bodegon-\i\ trece de la estetica manieristă la aceea a barocului, care revine la natură, la prestigiul ei direct.

Nu este mai puţin adevărat că acest subiect realist s-a născut printr-un fel de butadă şi din penelurile preocupate cel mai puţin cu putintă de a reda realitatea de dragul ei însăşi. Nimic nu rezumă mai bine această situaţie .ecit paradoxalele «naturi moarte» ale manieristului Arcimboldi, care compune din legume, fructe, peşti şi scoici monstruoase chipuri omeneşti Capu ce se vede m planşa 16 devine, de îndată ce-1 răsturnăm, o grupare ^ul VeroSim?la de legume într-un lighean. Acest «scherzo >>, d?mn de lrotescd°nrnr£ C"bmet de curioz?tăî1 Şi de a figura acolo alături de un fetus

«obs™ fcffî ЛЗЙс ■" ""«orilor, interni. a

Rolul Italiei şi al Nordului în claborarca Mturi.

Giotto pînă la Caravaggio emulaţie neîncetată ЬігГкийиГşi^ordu? EunoS*'° P°me* Se obseJvă Parcă 0 complexitate a vieţii şi a schimburilor nermin^'t! entru a nu trăda adevărata ncul trebuie să urmărească pas cu nas^ ideile C ln!re $ud şi Nord, isto-1 cu pas ideile şi faptele artistice.

Este limpede că această evoluţie era strîns legată de intensitatea tendinţelor realiste. în secolul al XIV-lea, începînd cu Giotto şi Duccio, Italia precede Nordul; ca c mai avansată atît în construcţia formei cît şi în evocarea spaţiului cu ajutorul perspectivei şi al eclerajului. Ori de cîte ori arta italiană se orientează spre realism, ea devine accesibilă sugestiilor artei şi gîndirii antice şi abordează pictura obiectelor, peisajelor şi scenelor de gen ca subiecte autonome. Lucrul se observă, pe la 1330-1340, la Florenţa şi Siena (Gaddi şi Lorenzetti), pe la 1400, în nordul Italiei şi începînd de la jumătatea secolului al XV-lea, în perioada modei iluzionismului, în marchetăria florentină. Dar începînd cu Maestrul de la Flemalle şi cu fraţii Van Eyck, Nordul dă dovadă de un talent şi de o pasiune extraordinară în reprezentarea obiectelor neînsufleţite. El începe timid prin a picta cranii pe reversul portretelor, şi nu ştim încă dacă această idee, cunoscută încă din antichitate, s-a infiltrat de la sud de Alpi, sau dacă s-a născut în Nord. Pe urmă, neerlandezii pictează pe reversul Madonelor sau ale portretelor mici naturi moarte simbolice; ei le introduc de asemenea în ilustraţiile de manuscrise. Italienii au creat această natură moartă cu caracter religios, încă din prima jumătate a secolului al XIV-lea, pe pereţii bisericilor, adică în locuri publice; şi am arătat mai sus, pe baza unui exemplu regăsit în Boemia, că Nişa pictată în tehnica frescii a fost cunoscută în Nord. Se pare însă că extinderea acestui subiect, în a doua jumătate a secolului al XV-lea, la domeniul miniaturii şi al tabloului în ulei aparţine neerlandezilor.

în aceeaşi epocă, o nouă idee capitală se iveşte însă în Italia; marchetăriile reînvie trompe-l'oeil-ul decorativ al antichităţii. Cele mai însemnate şi mai realiste dintre naturile moarte produse în această tehnică cvasi picturală apar la Urbino, adică într-un mediu în care pătrunde viziunea realistă a flamanzilor; este primul exemplu de fuziune între concepţia italiană, esenţial monumentală, şi estetica flamandă, pasionată de detaliul realist. Ea se constată de asemenea la Piero della Francesca şi la Antonello da Messina. Aşezate din nou în marile biserici şi în palatele celebre, compoziţiile monumentale ale mar-chetăriilor îşi exercită de îndată influenţa: din nou pictorii din Nord — de astă dată, pe cît se pare, mai ales în ţările germane învecinate cu Alpii — exploatează aceste exemple, imitînd marchetăriile în tablouri pictate în ulei. Atracţia minuţiozităţii realiste flamande creşte în Italia, şi, pe la 1520, se produce o a doua fuziune între cele două şcoli: în atelierul lui Giovanni da Udine — unde practicarea picturii de grotesti întreţine în spirite estetica iluzionismului decorativ — realismul flamand stimulează redarea precisă a florilor, a

fructelor, a obiectelor, a insectelor; se naşte ideea de a picta tablouri de flori şi de fructe puse în vase aşezate în umbra nişelor şi de a le însoţi de insecte sau de reptile. Această concepţie de decor iluzionist şi realist se lasă repede contaminată de pasiunea de investigaţie ştiinţifică biologică a umaniştilor: sub pensula neerlandezilor, primele tablouri de flori devin un fel de padini de album de botanică sau de zoologie (Georg Hoefnagel) *
Pe la 1540, un alt mediu în care are loc un contact strîns între pictura italiană şi pictura flamandă — Veneţia — dă naştere unui nou mod de a concepe natura moartă, Este vorba de merindele şi de obiectele casnice care însoţesc
Qînt* i • л ceste Dughene şi Bucătării
bint produse ale manierismului. Pornit m căutarea unor subiecte inedite «niie asice, şi întemeindu-se pe exemplul celebru al artei antice (Piraikos)’ cei dm jurul lui Iacopo Bassano ajung la ideea unei naturi moarte situate
1 • -rieîi r>ii пргчгкпяie Si de asta data .aceasta suges-
în primul plan al unei compo flamand Pieter Aertsen. Moştenitor al tie umanistă va fi exploata a secol’ de a înmulţi obiectele neînsu-
deprinderii nordice, datin e p obiecte «vulgare» pline de un dina-S’ si Bucătăriile lui Aertsen şi ale lui Beuekelaer,
S nwdeme ale subiectelor analoge ale lui Piraikos, vor gas, un ecou imedtat la manieriştii italieni, un Vincenzo Campi, un Bartolomeo Passerotti. Astfel în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, două tipuri de naturi moarte sînt practicate simultan în Italia şi la nord de Alpi: de o parte, şi Fructele. de alta Merindele şi Mesele servite. In privinţa celor dinţii, inaugurate foarte probabil de Giovanni da Udine, nu dispunem astazi decît de menţiuni despre tablourile lui Lodewyck van den Bosch şi ale lui Carlanto-nio Procaccini. Cît despre Mesele servite — subiect bine cunoscut de antichitate, mai ales în mozaicuri (dintre care unele, din Africa de Nord, au ajuns pînă la noi) — nu ştim dacă ele au fost practicate în Italia; cunoaştem în schimb un exemplu flamand de pe la 1580, vădit determinat de arta lui Aertsen.
în ajunul ivirii lui Caravaggio, toate aceste tipuri ale naturii moarte sînt practicate de pictori specializaţi. Începînd cu el, un mare maestru al picturii nu consideră mai prejos de demnitatea sa de a picta naturi moarte de dragul lor însele. El nu inventează subiectul; dimpotrivă, îl preia din mîinile manie-
riştilor italieni şi flamanzi, dar arată că un asemenea subiect poate fi tratat cu o noblеţă monumentală după regulile marii picturi şi că această largheţe poate fi conciliată cu un realism riguros, dar sobru si grav, foarte deosebit de supraabundenţa şi de tumultul gratuit al manieristilor. în Coşul cu fructe de la Ambrosiana, Caravaggio nu ezită să rivalizeze, pentru a-1 întrece, cu 1
uzJ°ELlsmul auticilor. Acesta e momentul naşterii naturii moarte moderne - definitiv lipsite de orice aluzie religioasă sau intelectuală si aşezată pe acelaşi rang cu chipul omenesc. ’ ?
Asistăm deci timp de trei secole la următorul ritm istoric: Italia, prin raporturile ei cu tradiţia antică, dă periodic idei noi; Ţările de Jos (si de pe
SJma p^5teaIa |$ sa ae a“ei
and antice, încă prezenţe sanSS?,; ■ unde exemplele
atenţiei şi işi exStagnema “ descr,enIe se impun
În căutarea unui nume
1 bt cercurile manieriste sînt acelea în mr» /> j
oara de reprezentarea a tot ce nu e chi? omentT d£iartă ia~act Pentru Prima
C î* aCeSt nou domeniu al picturii o cntptr C-’ E *1 caută un nume pentru a2U1
910VfP“ da Udine, Vasari scrie• «ne??ndemînarea heteroclită
«ra r d animali, di drappi, d’istrumenti Г vas? n? PaГ°1a’ k
’ ' asi, paesi, casamenti e
54
verdure*; Pablo de Cespedes nu va face decît să-l copieze, vorbind, în legătură cu groteştile lui Giovanni, despre cosas naturales. Van Mander descrie tablourile lui Aertsen sau ale lui Dirck de Vries ca înfăţişînd «bucătării», «pieţe de fructe» sau «tot felul de merinde ». Ajutorul vine, cum e uşor de înţeles, din partea tradiţiei antice: pentru a defini specialitatea lui Bassano, Vasari va traduce, cum am văzut, Topografia prin cose piccole (obiecte iniei). Dar esenţial este faptul că Vasari şi Van Mander, manieristi amîndoi, au o îngăduinţă şi o curiozitate egală pentru toate subiectele, pentru toate « genurile » picturii.
Teoria artistică modernă va bîjbîi astfel timp de secole şi aceasta, fără

îndoială, din cauza șovăielii pe care o întîlnește în literatura veche: deopotrivă disprețul pentru tot ce nu e «nobila și marea» pictură cu subiect istoric, și recunoașterea celebrității artiștilor care s-au dedicat picturii de peisaje, de scene de gen și de naturi moarte. Atunci cînd Academia lui Lebrun și a lui Felibien a fost nevoită să ia atitudine în această problemă spinoasă, ea a sfîrșit prin a lua din gîndirea antică ceea ce-i convenea: a stabilit o ierarhie rigidă a genurilor, ierarhie care începea cu pictura de subiecte din istoria sacră sau profană și se termina cu pictura de obiecte neînsuflețite.
Totuși, termenul global pentru a defini tot ce se cuprindea în acest ultim gen continua să nu fie găsit. Se vorbea mai departe de piese cu flori, cu fructe, cu pești și, de la începutul secolului al XVII-lea, de « banchete » sau de piese de mese servite. Domnul Vorenkamp, care a studiat această problemă atît de interesantă pentru istoria ideilor artistice, n-a găsit pînă în jurul anului 1650, nici o altă nomenclatură în inventarele olandeze din vremea aceea 89. Abia la acea dată, cînd naturile moarte circulau cu sutele în Olanda, jargonul atelierelor a făurit termenul de Still-leven, reluat de celelalte limbi germanice. El este astăzi invidiat în Franța, pentru că i se atribuie cu un romantism facil, frumoasa semnificație de « viață tăcută », pe care totuși n-o avea la origine. Pentru ucenicii pictorilor olandezi leven (viață sau natură) însemna pur și simplu model sau model viu; still însemna imobil. Still-leven desemna deci, spre deosebire de pictura de personaje sau de alte ființe vii, pictura a ceea ce nu se mișcă. Acesta e sensul în care acest termen e înțeles de Sandrart, căci el îl traduce textual prin « stillstehende Sachen », lucruri imobile 90. In epoca aceea, limba franceză ignora echivalentul expresiei olandeze. Aceasta era tradusă literal și într-un chip pe cît de stîngaci pe atît de fermecător: sub portretul gravat al lui David Bailly (1649), figurează inscripția: «Un fort bon peintre en pourtraicts et en vie coye » (Un foarte bun pictor de portrete și de «viață liniștită»). Acest « olandism » evident n-a fost folosit în Franța și atunci cînd, în secolul al XVIII-lea, sub influența tradiției olandeze, se vorbea la Paris depre naturi moarte, nu se spunea «la vie coite» (viața^ liniștită) ci «la nature reposee» (natura odihnită), ceea ce voia să spună natura imobilă.
Termenul de nature morte (natură moartă), care a prevalat în toate limbile romanice, a fost probabil inventat în Franța, în cercurile academice și anti-baroce91. Căd el conține în mod neîndoielnic o nuanță de dispreț. Acest termen a fost găsit prin extinderea ideii de lucru imobil la aceea de lucru neînsuflețit sau mort. Felibien spune în 1667; «Acela care pictează animale vii este mai ,ix>tr'un cu7înt> /picta/ toate lucrurile naturale: animale, stofe, unelte, vase, peisaje, clădiri și verdeață», (n. t.r)
vrednic de stimă decît acela care nu redă decît lucruri moarte și lipsite de mișcarea. Denumirea de natură moartă apare abia la jumătatea secolului al XVIII-lea. Nimeni n-a urmărit mai bine decît domnișoara Suzanne Sulzberger debuturile șovăitoare ale acestui termen92. Aflăm de la dînsa că această expresie a fost folosită pentru prima oară în 1756. Ea nu reprezintă decît o restrîn-gere nefericită a conținutului pe care-1 sugerează expresia de natură neînsufletită, folosită de Diderot și de alții. înclin să cred că măiestria lui Chardin a fost aceea care a silit critica franceză să se străduiască a califica genul, în raport cu restul picturii. Arta precede totdeauna teoriile, cel puțin în perioadele de mare vitalitate. Dar rezultatul acestei străduanii n-a fost reușit. Începînd cu Theophile Gautier (1855) și Thore Biirger (1860) 93, istoricii de artă francezi n-au încetat să deplore caracterul anemiat și fals al ideii pe care expresia de natură moartă o putea sugera, mai ales în comparație cu termenul german de Stilleben sau cu cel englez de Still-life, care, depărtîndu-se de acel Still-leven al olandezilor din secolul al XVII-lea, a căpătat sensul încîntător de viață liniștită sau viață tăcută.
Oncît de nefericit ar fi, acest termen, care datează de două secole, a dobîndit pentru francezi, de la Chardin pînă la Cezanne, atîtea prestigii plastice si poetice, incit renunțarea la el nu pare utilă. Cuvintele nu au valoare decît prin asociațiile ce pornesc de la ele, și există fără îndoială astăzi putini oameni pentru care expresia de natură moartă să evoce opusul vieții.

V.
EPOCA DE AUR

Secolul al XVII-lea este epoca în care natura moartă a cunoscut cea mai mare vogă în pictura occidentală. El a creat definitiv tabloul de șevalet dedicat

acestui subiect. Totodată, el a dat naştere unor categorii diverse, care constituie oarecum ramurile naturii moarte: reprezentarea mesei servite, aceea a florilor, a fructelor, a vînatului, a peştilor, alegoria Vanităţii, reunirea decorativă a obiectelor de lux. Ţările de la nord de Alpi fac din aceste teme specialităţi, imprimîndu-le un caracter deosebit. La început, sub influenţa neerlandeză, ele acceptă o formă de natură moartă arhaică, pe jumătate « primitivă », care devine internaţională. Pe urmă, Olanda, Flandra şi Franţa afirmă, fiecare, un tip care îi e propriu. De partea lor, Italia şi Spania dau dovadă de o concepţie pronunţat originală şi-i văd pe cei mai mari dintre maeştrii lor pictînd, printre alte subiecte, naturi moarte. Începînd de la 1600, nu se poate constata nici o prioritate cronologică în acest capitol foarte important al istoriei genului: de amîndouă părţile Alpilor, primele tablouri de şevalet reprezentînd naturi moarte apar simultan. Renaşterea şi-a dat roadele: încurajat de exemplul antichităţii, Nordul se alătură Italiei şi ridică pictura de obiecte de la rangul de decor — al unui perete, al unei mobile sau unei cărţi — la acela de tablou independent, găsind un public care să-1 înţeleagă, să-1 aprecieze şi să-1 plătească. O deosebire capitală va despărţi însă Nordul de Italia în cursul primului pătrar al secolului al XVП-lea. Nordul recurge la tradiţia eyckiană şi se delectează cu o formă arhaică a naturii moarte, cu o etalare de obiecte izolate, văzute sub o lumină distribuită uniform şi redate cu minuţiozitate într-o manieră cvasi medievală. De partea ei, Italia inaugurează, datorită lui Caravaggio, natura moartă modernă. Ea nu mai este văzută de sus ci, aşa-zicînd, de profil, la acelaşi nivel cu privitorul; grupată după procedeele ritmice ale «marii» picturi, ea capătă un aspect monumental dat fiind că e modelată printr-o luminare concentrată, produce un efect izbitor. Pe scurt: Italia opune descrierii minunilor naturii, pe care o oferă Nordul, expresia forţelor şi aspectelor schimbătoare ale naturii. Această concepţie fundamentală a naturalismului baroc va pătrunde Pe la 1620—1625 în atelierele din Ţările de Jos şi, mai tîrziu, în restul Europei.

57

Ţările de Jos au fost m au căutat să dea un dilate

4/ • *

tatii

Natura moartă internaţională de tip arhaic

' secolul al XV-lea, alături de Italia, singurele care caracter independent naturii moarte. Au făcut-o cu ttmi-- în miniaturi" pe panourile micilor poliptice sau tratind tema Vam-Aniî Tub influenta marchetăriilor italiene, ele au adoptat, m acelaşi dmo cu German a, troAipe-l’oeil-ul decorativ - nişa cu obiecte şi vasul cu fSe sau cu flori în sfîrşit, stimulate de asemenea de ideile transalpine Ţacopo Bassano), tablourile’ lui Aertsen, ale lui Beuckelaer şi ale altora au Sădit naturi moarte în primul plan al compoziţnlor cu personaje. Sena de° opere reproduse aici (fig. 30-32) arată cum, în mod treptat, acest prim plan s-a mărit pe cheltuiala scenei umane, care nu mai ramine decît un pretext pentru a permite vînzarea tabloului sub titlul unei scene religioase şi a păstra artistului rangul de pictor de subiecte istorice, dat fiind că în acea vreme categoria de pictori de naturi moarte nu exista încă. Una dintre aceste imagini (fig. 32 şi pl. 17) reprezenta o masă acoperită cu un prînz rustic. Faptul că există patru exemplare ale acestei compoziţii, al cărei original pare să se fi pierdut, dovedeşte că era vorba de o creţaie preţuită pentru noutatea ei. Această noutate constă tocmai în izolarea temei mesei servite, care va deveni în curînd subiectul a sute de lucrări. Cine poate fi autorul originalului, executat cam între 1560 şi 1570? Există suficiente motive de a crede că a fost un artist din anturajul imediat al lui Aertsen, care lucra la Anvers. Un rebus însoţit de inscripţii denotă că tabloul conţine o aluzie, moralizatoare. Este necesar să amintim că o altă Masă servită, pictată pe la 158094, înfăţişează într-un mic peisaj din fund Ispitirea lui Isus: mîncărurile gustoase şi băuturile sînt aşadar prezentate ca ispite ale Satanei, şi această rezervă mintală, care poartă pecetea puritanismului, se adaugă la stilul nictu-ш, situînd-o astfel în partea de noM a Ţărilor de Jos, într-un atelier doiS-nat de compoziţiile încărcate şi agitate ale lui Aertsen. Mai tîrziu, Mesele servite olandeze vor păstra adesea o intenţie morală

Aceste două tablouri, de pe la 1560 şi 1580, arată limpede că arta neerlandeză a?Ce pasul hotărîtor Şi de a prezenta publicului tema TпТГ?Ш8тяи1 decorativ de tradipe italiană- Natura moaTă dobîEe

1590. în orice caz, ele par să descinde * a^10 Pet care le întîlnim pe la
zinta o inovație remarcabilă Aceпчi n pШa tradltle neerlandeză și repre-
Firește, toate acestea erau decoraşi 71T ! ® lui Gi.ovanni da
stil» căci iluzionismul lor avea toate calități iГ31 P1*П destinație, nu și prin
Cele mai vechi specimene de ^Tfără ntT '""Гte de tabloul de șevalet.
* pictate cu .„Uhă * 1Ui H“S
fresce, Udine.
datează Floris van Dijck, van Essen. pliveşte detaliile şi cu o
mare fixitate în aranjament, ceea ce le depărtează de maniera lui Aertsen, în
care persista o oarecare libertate a facturii şi un dinamism monumental,
amintire a lecțiilor italiene. Printr-o întoarcere la trecut, care n-a putut
încă să fie precizată^ aceste picturi, mai rafinate cînd provin din Anvers, mai
energice cînd se nasc la Harlem, dar avînd totdeauna un aer arhaic, reînnoadă
firul cu o artă anterioară lui Aertsen; se recunosc în ele tradițiile
miniaturiștilor din jurul lui Gerard David sau acelea ale lui Quentin Massys,
ale lui Joos van Cleve, ale lui Hemessen, ale lui Heemskerk. Toate conțin, ca
element caracteristic capital, ideea de a realiza o compoziție picturală
exclusiv cu obiecte, fructe sau flori. Este extrem de verosimil că, înconjurați
de inițiativa italiană de a crea naturi moarte autonome, pictorii din Țările de
Jos au avut ideea de a produce și ei lucrări de acest gen. Și întrucît dispuneau
de o lungă și glorioasă experiență în domeniul picturii de obiecte, ei au
realizat această idee folosind stilul lor autohton.
Primele tablouri neerlandeze de Flori, păstrate pînă azi, datează din secolul al
XVI-lea. Spre deosebire de Mese ele trădează încă în mod clar origini
decorative, fără îndoială italiene (fig. 20—22). în felul unui trompe-l’oeil,
Buchetul apare așezat într-o nișă, decorată uneori cu perdele deschise simetric.
Dar redarea e intens realistă și vădește filiația miniaturii flamande. Gustul de
specializare, propriu artiștilor din Țările de Jos, îi va face curînd să
multiplice categoriile acestui subiect. Vom avea Paharul cu flori și Vasul cu
flori; va apărea și Coșul cu flori. Ele vor fi combinate cu fructe, cu scoici și
vor fi însoțite foarte des de insecte, de păsări, de mici reptile.
Este vremea Cabinetelor de curiozități, a marii navigații oceanice, a
burghezilor îmbogățiți prin comerțul cu Indiile. Naturile moarte vor deveni
colecții de ciudățenii ale regnului animal, vegetal sau mineral. Ca și aceste
rarități, ele vor trebui privite cu lupa.
Pentru ca nimic să nu se piardă din toate aceste comori, naturile moarte de
factură arhaică, la fel ca primele peisaje pure — acelea ale lui Patinir — sînt
pictate ca văzute de sus. Fie ele Mese servite, sau Flori, ochiul le domină și
le explorează în voie. Obiectele sînt net izolate, astfel îneît unul să nu
ascundă nimic din celălalt. Unii au găsit cu cale să califice aceste naturi
moarte drept «aranjate». Termenul nu e fericit ales. Orice natură moartă este și
a fost totdeauna aranjată. Pictorii pompeieni, sau Willem Kalf, sau Cezanne nu
apucau penelul fără a aranja în prealabil naturile lor moarte. S-ar cuveni mai
degrabă ca ele să fie calificate drept dispersate și ca aceste grupări să fie
opuse celor văzute de la același nivel și compuse după o formulă plastică mai
închegată și mai clară. Un control intelectual se exercită asupra acestei
mulțimi de vase juxtapuse; o ordine geometrică le domină și nici o natură moartă
din trecut nu seamănă mai mult cu o compoziție a lui Picasso sau a lui Braque,
din deceniul de după 1920, decît tabla de șah ritmată de galben și roșu a Mesei
servite a lui Floris van Schooten (pl. 19).
Mișcarea artistică de care acest tip de natură moartă a fost propagat în toată
Europa a pornit din Țările de Jos, fără ca în prezent să se poată stabili cu
certitudine dacă ea a fost inițiată de atelierele flamande sau de cele olandeze.
Pictura de flori, de exemplu, pare să fi fost practicată simultan de olandezii
Lodewijck Jansz van den Bosch și Cornelis de Harlem96 ca și de flamandul Georg
Hoefnagel, în plin secol al XVI-lea. După cum am arătat, Masa servită pare să fi
văzut lumina zilei în anturajul lui Aertsen, a cărui activitate, desfășurată la
Anvers și la Amsterdam, a generat o dublă descendență

artistică La sfîrșitul secolului al XVI-lea, flamanzii, gon ți de persecut ile
SXdstă a scolii de la Anvers se amestecă cu claritatea și vigoarea batava.
Serele lui Jacob II van Gheyn și ale lui Ambrosius Bosschaert atestă aceste
calități (pl. 25). Cel de-al doilea dintre ei folosește o gama luminoasa si o
factură ’ subțire, care țin de tehnica acuarelei și a guașei. Foarte arhaic, el

procedează prin juxtapuneri subtile de obiecte - din care fiecare își păstrează integritatea - fără căutarea vreunei legaturi, cit de mici, intre ele sau a unui accent dominant. Aranjamentului decorativ i se adauga un spirit iluzionist, și florile, așezate într-o ambianță de limpiditate supranaturală, în fața unui peisaj palid și diafan ca un miraj, își impun prezența halucinantă. Candizi si rafinați, Gheyn și Bosschaert sînt, împreună cu Roelandt Savery și cu Jan Breughel, adevărați descoperitori ai florilor — cel puțin pentru noi, care nu știm nimic sau aproape nimic despre precursorii lor, Giovanni da Udine și Carlantonio Procaccini, în Italia, L.v.d. Bosch și G. Hoefnagel, în Țările'de Jos. Fiul marelui Breughel este un îndrăgostit al velurului și ochiul lui de aurar sesizează dintr-o dată toate suavitățile și cize-lurile intime ale corolei, tulpinei și frunzei. Arhitecturile sale florale (pl. 20) respiră încîntarea în fața acestor descoperiri. într-o scrisoare către cardinalul Borromeo, Jan Breughel vorbește despre un buchet compus din peste o sută de flori diferite, printre care unele pe care a mers să le picteze la Bruxelles, fiindcă nu le găsea la Anvers. El compune, cum se vede, ierbare gigantice, pline încă de sevă și de rouă, care trebuiau să-i încînte pe amatorii botaniști. în zorii naturalismului baroc, un astfel de temperament a contribuit, desigur, ca și acela al lui Rubens, la această expresie de vitalitate lirică, atît de scumpă secolului al XVII-lea.

De atunci înainte, Olanda pune stăpînire pe pictura de flori, ca pe un cîmp în plus pe care să semene, cît vezi cu ochii, sclipirea multicoloră a lalelelor, a narciselor^ și a trandafirilor. Evoluția generală a stilului își va face simțite efectele și în acest domeniu. în primul rînd, dinastia Bosschaert, Baltha-sar van der Ast sau Bartholomeus Assteyn prezintă florile, fructele și scoicile i ^1) într-o atmosferă cristalină, zumzăind de insecte, sub o lumină hotă-rita dar impasibilă, care pune în valoare tonurile locale vii. Dar încetul cu încetul nuanțe de gri și de brun împreună cu o lumină mai blîndă înlocuiesc J*111*"0 armonie. La Roelandt Savery și la Hans Bollon-dt приnек г m?delat d(r un ^scicul luminos, fiind în parte absorbit !mZbn^ d^m fynd Ş1 in7luit de 0 atm°sferă densă, pătrunsă parcă de iuxtanunere л fini ч ° ,clIPPurdor S1 a^ dunelor. Pictorul abandonează simpla o axă diagonală amesIeca în grupări agitate, ordonate deseori pe
buchete d^ Jan Davidsz d* Heem combină
decorative. TuseFsuhiiri n™ Ş1 /^pletește ghirlande și festoane după ritmuri împăstată care^ conferă Abjnham van Beyeren îi opune o factură
. pp“ » Ş PI" c™ъ
de virtuoși rutinată Un^Wihe1*’ genu\ est^ practicat de o întreagă echipă înalță. Culoarea devine din ce în ce mai rece tusa^lune^1^111^ CaГC țiuni visate de vreun florarnestănînit тч’Лх °r(e aceea 3 unei Perfec: p it. Li cieează buchete compuse din flori

ce nu pot ti reunite în același anotimp, cu frunze impecabil de proaspete, cu tije pline de sevă. Firește că nu le-au putut vedea în atelierele lor. Artiștii anteriori, modești cronicari ai lumii vegetale, trudeau în fața modelelor lor și nu șovăiau să reproducă frunze pe jumătate veștejite, cu marginile uscate și răsucite, sau foi roase de viermi (pl. în culori 25; pl. 44). Probitate de primitivi, neîngăduită într-o vreme cînd ideile clasice, care nu admit natura decît într-o formă corectată de artă, ajung pînă în atelierele olandeze. Căci deși Olanda e lipsită de o academie, ea nu ignorează academismul. La sfîr-șitul secolului, Jan van Huysum, «fenixul tuturor pictorilor de flori» duce genul pînă la o dibăcie gratuită și cvasi mecanică; el va deveni zeul pictorilor pe porțelan.

A doua temă principală a naturii moarte arhaice, Masa servită, se dezvoltă paralel cu Buchetul de flori. Aportul flamanzilor și acela al olandezilor se confundă în ea. S-ar părea totuși că flamanzii se arată mai fini în desen și în distribuirea luminii, în timp ce olandezii înclină spre o plasticitate robustă, în fond, tradiția miniaturii și a picturii în guașă pare să fi cîntărit mai greu în partea de sud a Țărilor de Jos. Aceasta e impresia cu care rămînem atunci cînd comparăm tablourile lui Osias Beert sau ale Clarei Peeters (anterioare șederii ei în Olanda) cu acelea ale pictorilor din Harlem, Nicolaes Gilis, Floris van Dijck sau Floris van Schooten. Georg Flegel (pl. 18), format de flamanzi, dă dovadă tocmai de acea fragilitate datorită căreia el a fost confundat cu Beert. Dar acestea nu sînt decît nuanțe ale unei formule comune,

puternic caracterizate printr-o compoziție dispersată, potrivnică vidului (pl. 18 și 19). Fiecare obiect e izolat și definit cît mai complet cu putință. O răbdătoare observație analitică și o execuție minuțioasă fac din aceste tablouri opere de un spirit primitiv. Se simte în ele un entuziasm extraordinar pentru explorarea domeniului obiectelor neînsuflețite, un fel de renaștere a spiritului lui Van Eyck. El corespunde gustului burgheziei; această clasă, care își afirma poziția în societate prin posedarea bunurilor terestre, avea un fel de cult pentru materie și îndrăgea imaginea ei veridică.
Intoleranța religioasă a stăpînirii spaniole i-a făcut pe artiștii protestanți, fugiți din Flandra, să se împrăștie în toate țările Europei. Prin ei, natura moartă arhaică a cunoscut o largă răspîndire. Colonia flamandă care s-a stabilit în Renania a avut un rol hotărîtor în formarea unui Georg Flegel (pl. 18), originar din Boernia, pictor delicat al umbrelor cenușii, și în a lui Sebas-tian Stoskopff, vrăjitor faustic al reflexelor evanescente ale sticlei (pl. 43), care va suferi la Paris influența gustului francez. Lodewijck Susi s-a aflat ш 1619 — 1620 la Torino și la Roma, unde i s-a dat numele de Lodovico de Susio. Acolo a pictat el fermecătorul colț de masă pe care zac împrăștiate fructele și bomboanele unui desert părăsit. Surprindem acolo șoareci pe cale de a se înfrupta din ele. Intimitatea acestei mici lumi tainice este aut de convingătoare, încît ne simțim parcă aspirați de ea și reduși la proporțiile eu Sîntem gata s-o vedem cu ochiul șoarecelui. Merele, lămîia căpătă brusc dimensiunile unor case, fiecare migdală pare o stîncă, farfuria ue metal un lac cu reflexe calme. Susio a adus aşadar cu el la Roma acea ragoşte pentru universul liliputan și misterele lui naive, atît de străină spinului italian, dar care va începe curînd să exercite asupra lui o atracție iMUioasa In Spania^ tablourile lui Blas de Ledesma, pictate la sfîrșitul seco-qrJ a ~ ea’ s*nt mărturia cea mai veche a apariției naturii moarte aice dincolo de granițele Țărilor de Jos. Cele cinci sau șase tablouri ale
61
lui pe
mai arhaice și mai prăjituri, de coșuri cu cocoțate păsări se ’ “
- riintrp care reproducem aici pe unul din cele care le cunoaşwm, și d P mese acoperite de farfurii cu
d S1cuPLifde cutii rotunde, de vase; =t pe^e sm . ” зіт'арГоЙЖ - o regu' ?aS izwXe^Xe^ din urlă trăsătură se Ja/aȚț^ neerlandez.^NeiтЛХп van ,U cel nTFucKci rolul capital de inițiator. Fiul său, Juan van der Hamen y Leon va mai păstra ceva arhaic în grupările sale complexe de obiecte mici si delicate (pl« 64^•
Dar cei mai multi adepți și pe o perioadă mai îndelungată, natura moartă i-a avut poate în Franța. în cartierul Saint-Germain-des-Pres din Paris a existat o întreagă colonie de artiști neerlandezi, destul de prosperă în timpul domniei lui Henric al IV-lea și al lui Ludovic al XIH-lea. O natură moartă pictată de unul dintre membrii ei a putut fi identificată datorită lui H. Gerson96. Ea reprezintă o cupă cu fructe; tipul ei este destul de curent în Țările de Jos, iar înrudirea ei cu Talerele cu fructe ale unor pictori francezi ca Jacques Linard sau Louise Moillon este vădită. Formula mesei înclinate persistă foarte multă vreme în Franța; ea e încă răspîndită între 1630 și 1650, fiind întîlnită de pildă la Franțois Garnier — socrul și desigur primul profesor al Louisei Moillon — ale cărei două tablouri cunoscute sînt datate din 1637 și 1744 (pl. 41). Cel mai interesant dintre pictorii francezi de naturi moarte și cel mai misterios dintre ei, Baugin, nu se depărtează nici el de această formulă97 a. Tablou1 său Cele cinci simțuri (pl. 23), care pare anterior anului 1630, data Xarte Șt hîrtn la- lumma lum™rii din Galeria Spada de la SmS XT °rmai COmP°Z^iei vazute de .sus, un desen de o acuitate prafata Dictată de la un eraLy?^0Fm: Compoziția umple cu forme toată su-pictorilor de naturi a,a .tu^ Toate aceste caracteristici sînt comune
DeSeB“gi“ned\ăTiamentU1Ui “” ° galbenul, cide “nclt 1 dЛ ? ?aЬЛ care ro?ul alternează cu
ritmate cu o subtilitate și un gust foarte1 li mu-1’ Л- octogo<?le de cercuri,
recent ieșit la iveală (pl. 521 acest simt r‘ ,./F.umosul Desert de gofrete,
rilor lor armonioase în spațiu nu e таГ P’)lrital1Jformelor și al raportu-
concepție pare mai mlădioasă mai nutin nri ?uJin vadit, cu toate că întreaga ale gofretelor, ale clondirului îmbrăcat în1^’ Cer5urilȘ farfuriei de metal, m

rețeaua de cuburi formată de masă si de l'*6 S-e 1TIFscFm’ fara a contrasta, pLC'miitMe’ ^°d .schițate ușor ca un 'fum ?nfe?’ Ambrele, cînd compacte ouri domoale și adînci. Acest instinct soțesc toate obiectele ca niște
si un taIer eu «blou cu и„гХГ.' eu Te'îoX
ar putea Й comparat mai degrabă mi'o“„ Paturi ? Desertul de
graba cu unele naturi moarte spaniole,
recent . _____
rilor lor armonioase în concepție pare mai mlădioasă
m rețeaua de cuburi formată" de Și delimitate, cînd schițate ecouri domoale și a cu aliniamentele lor austere, cu cadențele lor regulate (pl. 66). El nu este însă inundat, ca acestea, de o lumină halucinantă și ridicat in fața noastra cu o grandoare monumentală. într-un spectacol familiar, el nu revelează decît eleganța simplității, iar nu o neașteptată maiestate.^ Acest tablou este față de naturile moarte spaniole ceea ce muzica de cameră este fața de oratoriu. Totuși, atunci cînd s-a aflat atîrnat, la expoziția de la Oranjene, alături de admirabilele Lămîi și portocale ale lui Zurbarăn (pl. 66), el n-a fost copleșit de acest tablou, ci a fost în stare să-i opună o autoritate plastică și o poezie originală. Analogia dintre anumite naturi moarte franceze și spaniole provine din acel fond de concordanțe ce exista în sensibilitatea celor două națiuni, pe vremea lui Ludovic al XIH-lea, și care a permis literaturii și societății franceze să răspundă seducției romanului și moravurilor spaniole, fără a le imita în mod servil. Ca un adevărat francez, ca un descendent al lui Fouquet, Baugin vrea să îmbine intimismul Nordului cu ținuta nobilă a Sudului. La jumătatea drumului dintre cel dintîi și cea de a doua, el reușește să stabilească un echilibru între realitatea cotidiană și frumusețea abstractă, ascultînd prin aceasta de năzuința seculară a artei și a civilizației țării sale. Este, în Franța secolului al XVП-lea, singurul care te face să te gîndești de pe atunci la modestia și grația armonioasă a lui Chardin.

Mai puțin pronunțate la contemporanii săi, caracteristicile lui Baugin se regăsesc însă și în operele acestora și permit ca ele să fie deosebite de acelea ale artiștilor din Țările de jos, de care sînt totuși legate. Compoziția este adesea foarte simplă, ea constă în a așeza în mijlocul mesei o farfurie cu fructe sau un coș cu flori. Dacă unele petale au căzut, dacă un fruct a alunecat pe masă, ele vor fi dispuse în jurul motivului central, uneori nu fără simetrie. Pasta lui Linard și a lui Nourrisson este mai opacă, mai groasă decît aceea a flamanzilor, care e fluidă și vitrificată. Linard are adesea lumini de un gri argintiu, pe care îl vom regăsi la Dupuis și pe care francezii par să-1 îndrăgească. Așadar, pictorii francezi caută o armonie deosebită. Ea se eliberează de gama flamandă, care opune între ele tonuri vii și proaspete folosite încă, după exemplul lor, de un Fran^ois Garnier sau de o Louise Moillon. Această armonie nu are nimic comun nici cu acordurile tonale monocrome ale olandezilor.

Începînd din secolul al XV-lea (fig. 3 și 4), unul dintre procedeele curente ale naturii moarte era de a așeza într-un echilibru nestabil, pe o poliță dintr-o nișă sau pe o masă, obiecte care stau să cadă sau care atîrnă și, îna-intind înspre noi, sugerează spațiul iluzoriu care-1 separă pe privitor de lucrurile pictate. Estetica barocă, fascinată cum e de jocurile unor forțe în spațiu, reașază la loc de cinste aceste vechi efecte încercate. E greu de găsit vreo natură moartă olandeză, flamandă sau italiană din acea vreme în care o lungă fîșie de coajă de lămîie, o cută de stofă sau un fruct să nu atîrne în gol. Francezii urmează această practică, dar cu discreție, ba parcă în silă; uneori, ei o evită, alteori ei plasează un obiect chiar la marginea mesei, ca și cum l-ar reține în ultimul moment (pl. 46 și 48). Chardin va proceda de cele mai multe ori în același chip. Aici, ca și în celelalte domenii з e picturii, se observă în secolul al XVILlea, în Franța, o tendință de a deJ, propozițiile în lungul suprafeței pictate, de a nu săpa în adîncime, a epana o povestire calmă, mai degrabă decît de a folosi efectele unei
• < 1 4-л. mu cnrnrin73toare Avem a face in fond cu o
veto dS, tatt-o atmosferă în care chemările lirismului baroc nu erau lipsite de seducție.

Olanda: intimitate și opulență burgheză Primul pătrar al secolului e dominat în Olanda, ca și în alte părți ale Europei, de forma arhaică a naturii moarte. Pe la 1620, însă, începe sa-șx faca drum în atelierele de la Harlem și de la Amsterdam o nouă concepție despre Masa servită. Tablourile lui Pieter Claesz

(pl. 27) și ale lui Willem Claesz Heda (pl. 37), urmate de aproape de acelea ale lui Jan Jansz den Uyls (pl. 29) abandonează repede gruparea obiectelor prin simpla juxtapunere.^ Ei se silesc să le grupeze în adîncime, într-o formă voit concentrată, organizînd bucuros compoziția în lungul unei axe diagonale (pl. 27 și 37). Această compoziție strînsă era intim legată de o gamă redusă de culori, care conferea tablourilor o tonalitate monocromă bătînd în brun sau cenușiu. Ea traduce o lumină calmă, fin nuanțată. într-adevăr, maniera de a administra lumina este aceea care desăvîrșește coeziunea ansamblului. înainte de a o realiza pe aceasta printr-o palidă luminozitate, Pieter Claesz caută să lege obiectele prin strălucirea unei flăcări pe care întunericul o izolează. Gustarea la lumina luminării a germanului Gotthardt von Wedig (pl. 26) încearcă aceeași experiență și arată cum răsare o lume întreagă de obiecte, care nu-și datorează prezența decît unei surse luminoase instalate în mijlocul lor. Această folosire a luminării artificiale nu are nici o legătură cu arta caravagescă. Ea ține de tradiția neerlandeză pură, stabilită cel puțin de la Geertgen tot Sint Jans încoace și transmisă lui Wedig, care a fost un descendent direct al lui Barthel Bruyn. Efectul urmărit rămîne acela al unei naturi moarte care emoționează prin urmele recente lăsate de om în ea. Cutia cu sare e încă deschisă, bucata de pîine e încă înfiptă în oul pe jumătate consumat. Acest fel de viață secretă, surprinsă în tăcerea nopții, e un preludiu la calma existență a lucrurilor pe care Claesz și Heda le vor înfățișa curînd în plină lumină.

Ei reduc, în comparație cu pictorii mai vechi de Mese servite, numărul obiec-
teior, ceea ce sporește impresia de realitate curentă. într-un scurt șir de ani, ei își hxeaza repertoriul temelor. Acestea vor consta de cele mai multe ori Sa^ Gustări, cînd compuse pur și simplu dintr-o scrumbie ° franzeluîa S1 0 cepușoară, cînd alcătuite din cîte un fel de mîncare rele HcЧp^p ^Unca saV sJridiile (pl. 29 și 27). Nu lipsesc niciodată paha-cări ale nlăcerilnr aCU?ei-e lna te VIП- ^entru a completa parcă aceste evo-derat ca un dp ’ SCi ac^uga luxul, pe atunci recent și adesea consi-
veghează’ iată ceasul* ™UnU-’ iP?Г spiritul puritan, care cere sobrietate, se explică nrezenra în Slm^ohzeaz.a masu™ și cumpătarea (pl. 37). Așa ventă printre
aPare1n^a ne°bișnuită, a ceasornicului, atît de frec-
olandeze (pl 42)07 ЛС ° a lmente obiecte alese ale naturilor moarte grSărTlpr %iirdenS^ aieV^rul evident.<* aceste tablouri nu erau Nu este adevărat că naturii^ SC e<'llonate numai pentru desfătarea ochiului, intelectual în secolul al yVTî1?arter°^andeze erau lipsite de orice conținut intelectual. In secolul al XVII-lea, fiecare grupare de alimente corespundea

64

IMPORTANȚA CRESCÎNDĂ A NATURII MOARTE IN COMPOZIȚIILE CU PERSONAJE

1. GIOTTO. Camera Sfintei Ana, Frescă. 1303 — 05. Capela Scrovegni, Padova.
2. TOMASO DA MODENA. Pupitrul Sfintului leronim, Fragment. Frescă din biserica San Niccold. Treviso (1352—1366).
4. MAESTRUL BUNBIVESTIRI DIN AIX, Pro -felul lerenua, 1443 1445. Musdc des Ucaux-Arts, Bruxelles.
Sj. leronim. Copie a unui original de VAN EYCK
1442, azi pierdut. Ari Institute, Detroib S.U.A»

ORIGINILE NATURII MOARTE INDEPENDENTE MODERNE Analogii cu antichitatea in timpul Renașterii

SECOLUL AL XV-LEA

l

15. Secolul I î. e. n. Coș cu struguri, păuni, vas în fața unor goluri in perete. Frescă din Pompei. După crochiul din Repertoriul Reinach.
16. Coș cu fructe și veveriță în fața unui portic. Fragment. Marchetărie din Cabinetul de lucru (Studiolo) din Urbino, 1476.

SECOLUL AL XVI-LEA

17. Secolul al III-lea sau al II-lea î. e. n. (Copie din secolul al II-lea e. n.). Resturi de masă 'Camera prost măturată). Mozaic. Fragment. Museo Laterano, Roma.
18. Arta romană. Secolul al IV-lea e. n. Rațe. Fragment de mozaic. Museo Vaticano, Roma.
19. Școala flamandă. Secolul al XVI-lea Rațe și ouă. Pictură. Colecție particulară Italia.

Originea picturii de flori trebuie căutată în grotești

20. GIOVANNI DA UDINE. (Copii de la Începutul secolului al XVI 1-ka ? Vas de

flori cu o șopirlă. Datat 1538 Colecție particulară, Italia
21. JAN SADEI.ER. Vas cu flori. Gravat la Veneția, 1595 1600.
22. R. SAVERY. Izas cu flori, șopirlc. insecte. 1603, Col. F. Pctschek» Ne" York.
CREAREA IN ITALIA SECOLULUI AL XV-LEA A NATURII MOARTE INDEPENDENTE DECORATIVE
Ea descinde din fresca italiană, dar se lasă influențată de Nord
23. TADDEO GADDI. Nișă cu pîine, vas de împărtășanie, vase și căni, 1337 — 1338. Frescă. Biserica Santa Croce, Florența.
24. Altarul Tucher. 1440 —1450.
Nișă cu obiecte. Fragment.
Frauenkirche. Niirnberg.
25. BACCIO PONTELLI.-VorurJ moartă intr-un dulap deschis.
Alarchetărie din Cabinetul de lucru (Studiolo) de la Urbino. 1476
26. FRA GIOVANNI DA VERONA. Carte deschisă. Marchetărie pe un pupitru de strană. 1491 — 1499. Santa Maria in Organo, Vcrona.
27. Școala germană, sfirșitul sec. XV. Ozrrc deschisă. Pictură (decorație a unui pupitru de strană?). Colecția baronului Thyssen, Lugano.
TroTpe-ГceiI-ul decorativ italian e reluat de țările din nord.
28. FRA
RONA.
L.uvru.
VINCENZO DA VE-
Dulap fMtredesdWs
<'£йчте. Marchetărie.
29. Școala germană. Pe la 1470 1480. Dulap întredeschis și nișă cu obiecte. Pictură. Colecția Mort inter Brandt, New York.
NATURA MOARTĂ MANIERISTĂ
Pictura de obiecte se desprinde de compoziția cu personaje
ÎN ȚĂRILE DE JOS
30. PIETER AERTSEN. Tarabă cu legume. Pc la 1550. Muzeul Boymans van Beuningen, Rottcrdam.
31. JOACHIM BEUCKELAER (?). Tarabă cu ciosvirtă de carne. Pe la 1560 — 1570. Museo Civico, Castelvecchio, Verona.
32. Cercul lui PIETER AERTSEN. Masa servită. Pe la 1565. Musee des Beaux-Arts, Bruxelles.
ÎN ITALIA
33. BARTOLOMEO PASSEROTTI (1529 1592). \'lmsătoa-rele d? păsări. Pe la 1580. Colecția Prof. Robirtn T.onghi, Florența.
34. IЛCOPO CHIMENTI zis EMPOLI (1551 1640).
Dugheana. Semnat si datat 1624 Galeria Pitti. Florența.
TEMA VANITĂȚII DE-A LUNGUL VEACURILOR
.bl»
37. HARMEN STEENWYCK. Vanitate. Pe la 1640.
36. FRAVINCENZO DA VERONA. Vanitate. Mar-chetărie. 1520 — 1523. Luvru.
35. Secolul I i. e. n. Mozaic de la Pompei. Mors otnnia aequat (Vanitate). Museo Nazionale, Neapole.
Lakenhal, Leyda.
38. PAUL CftZANNE. Trfi cranii (Vanitate). 1904. 39. GBORGBS HRAQUE. Vanitate, 1938. Colecție
Colecția Dlibi-Mtillcr, Soleure. particulară. Paris.
NATURA MOARTĂ VĂZUTĂ DE CEI VECHI ȘI DE CEI MODERNI
40. JAN DAVIDSZ DE HEEM. Desertul. 1640. Luvru.
41. HENRI MATISSE. Interpretare a Desertului lui De Heent. 1915-1917 Col S X '-OL b.-A. Marx, Chicago.
i creează o natură moartă simplă, care este
unei mese determinate sau unei faze a acelei mese. Numai faptul ca ignorăm obiceiurile și meniurile din acea vreme ne împiedică, poate, sa definim exact subiectul. Tablourile reprezintă fără îndoială Dejunuri, Dineuri, Gustări, Deserturi, Cînd un pateu început însoțește un coș cu pahare goale și clătite, sau vase răsturnate, tabloul reprezintă o Masă strînsă sau Sfirșitul mesei (pl. 43)98. Privitorii din epoca aceea recunoșteau și apreciau detaliul, compoziția, calitatea fiecărei grupări de feluri de mîncare. Și de cele mai multe ori, obiecte cu semnificație simbolică erau amestecate printre ele (ceasul, luminarea), dînd prilej de reflecții.

Vasele, hanapurile lucrate în argint sau aur, piesele de ceramică din epoca Ming sau covoarele orientale care însoțesc mai tîrziu comestibilele nu adaugă decît o atmosferă de lux; o portocală, o lămîie, zahăr, vin sînt suficiente pentru a indica o gustare seniorială (pl. 33). Numai în afara Olandei și în a doua jumătate a secolului, cînd gustul decorativ rupe legătura directă ce exista pînă atunci între natura moartă și realitatea cotidiană, aranjamentele devin gratuite și pur pitorești, între timp, școala de la Harle:
una din expresiile cele mai remarcabile ale geniului olandez. E cel puțin ceea ce socotește epoca noastră, potrivit gustului ei pentru o ordine tainică și liniștitoare, pe care dorește s-o descopere în univers. Colecționarii și criticii din vremea pictorilor de la Barbizon preferau minuțioasele evocări realiste pe care le constituie homarii lucioși și strugurii transparenți ai unui De Heem. Aceia al căror ochi va fi educat de impresionism vor aprecia libertatea tușei și bogatele modulații tonale ale unui Beyeren sau ale unui Kalf. Cît despre noi, a căror privire e parcă atrasă de un magnet în direcția indicată de Cezanne, găsim o sursă de adîncă satisfacție mai ales în volumele fățișe și ritmate ale unui Heda (fig. 37).
în adevăr, mai mult încă decît contemporanul său Pieter Claesz, Heda este acela care a dat naturii moarte a școlii de la Harlem expresia ei cea mai perfectă. Căutarea monocromiei domină, între 1625 și 1640, școala olandeză nu numai în genul de care ne ocupăm, ci și în peisaj. Claesz folosește o tonalitate uniformă, gălbuie sau bătînd în brun. Heda o nuanțează ușor cu un gri deschis. El știe să supună toate obiectele acestei dominante. Cu o finețe și un gust inepuizabil, el multiplică modulațiile de gri-verde, de gri-bej, de gri-alb, pe care le încălzește discret cu puțin roșu sau cafeniu. Griul, culoarea cea mai filozofică, culoarea meditației, convenea de bună seamă spiritului puritan. Negurile Olandei i-au învățat, pe de altă parte, pe pictori să discearnă cele mai mici gradații de valori, bazele picturii monocrome. în jurul acestor obiecte, Heda a reușit să sugereze un spațiu nelimitat, în mijlocul căruia ele dobîndesc o pondere calmă. Izolate astfel într-un neant transparent, ele reprezintă solida durată a materiei, care liniștește soiritul Gruparea lor nu e lăsată în voia întîmplării; toate formelTs^ ele, se înlănțuie într-un ansamblu închegat și ritmat. Descartes a apreciat desigur aceste naturi moarte atît de fin construite, care se nășteau sub ochu lui, in Olanda. Chardin le-a privit cu folos.
____ * 1 cum îi zic olandezii, a găsit numeroși reprezentanți nu numai la Leyda, ci și la Amsterdam. Atît timp cît își păstrează simplitatea, e! își impune distincția laconică (pl. 29). Dar după prima jumătate a secolul™, vădește o bogăție căutată; și această complexitate nu face decît să-i siabeasca unitatea și să atenueze claritatea structurii lui.
65

s-a născuTla începutul sîcoluluțalXVII-lea, \a ora5
acolo ^simbolismul filozofic italian - acela care s-a manifestat in marchetaru ? £ 36) - într-o formă dezvoltată și adaptată nevoilor spiritului puritan. Fie că s-a născut din mișcarea Contrareformei, care, după cum a aratat Knip-ping91', a avut o influență considerabilă în Țările de Jos, fie ca este un pro dus al răspîndirii calvinismului, cum socotește Bergstrom 10°, Vanitatea olan-deză este o versiune întinerită a aceleia pe care o oferea umanismul creștin din secolul al XVI-lea, și o formă înnoită a unei vechi teme picturale apărută în Țările de Jos încă din secolul al XV-lea. Universitatea din Leyda era o fortăreață a acestui calvinism, care condamna plăcerile vieții. Ea se deda de asemenea studiului științei emblemelor și a atributelor. Avem toate motivele să credem că ideea Vanității s-a născut din această îndoită preocupare intelectuală. Este posibil ca pictorul David Bailly să fi fost primul care a imaginat compoziții formate dintr-un întreg repertoriu de simboluri. Frații Pieter și Harmen Steenwijck (pl. 30), care au fost elevii lui, se situează în fruntea pictorilor de Vanități, numeroși la Leyda 101.
Tema a găsit îndată o mulțime de interpreți zeloși în afara acestui oraș; ea a atras o seamă de pictori excelenți, ca Pieter Claesz, Heda, J. D. de Heem, Pieter Potter, Gerard Dou, pentru a nu cita decît cîteva nume binecunoscute. Subiectul a continuat să fie lărgit, înmulțindu-se atributele prezentate, în combinații și grupări de o ingeniozitate adesea fastidioasă. I. Bergstrom 102 a fost în măsură să efectueze adevărate clasificări ale acestor simboluri.

Excelentele sale cercetări deosebesc semnele activităţilor intelectuale (arte, ştiinţe, litere), pe acelea ale puterii şi bogăţiei (obiecte preţioase, argintărie, titluri de proprietate) şi pe acelea ale desfătării simţurilor (alimente de lux, vin şi bere, tutun, instrumente muzicale). Istoricul ie pune în mod convingător în legătură cu ideea lui Hadrianus lunius despre viaţa contemplativă, viaţa practică şi viaţa voluptuoasă. Se pot discerne de asemenea simbolurile care evocă distrugerea vieţii şi a materiei — cărţi uzate (nespus de scumpe savanţilor de la Leyda !), flori veştede, fructe stricate, pîine uscată, brînză roasa, îrmghii rupte — şi acelea care indică inexorabila scurgere a vremii — clepsidre, ceasornice, luminări pe punctul de a se consuma. La ele se adaugă енпп^i0 ИГ1л СаГе vorbesc /e8Рre fragilitatea existenţei, comparînd omul balon săpun, sau despre vremelnicia lucrurilor din această lume
aratmd un fluture, o floare, o spirală de fum. în majoritatea Vanităţilor toate aceste simboluri nu-şi dobîndesc înţelesul deplin decît prin învecinarea
SnSsSTbX Ж “ Eîndeîte uncoti să imp«sion«“ prS
"t к»”»’ ■■■ mnd »™'=* “ --
£n£€ s,“ •fos' г*й poui™Eusm-
fosţ prezentat/ tind' sSS’di \5‘ ь forţă strîngînd-o într-un grupaj triunghiula
tn “ lmprun?
multe dintre naturile mS“t=
66
fi cîştigat în Vanităţi o forţă neobişnuită. Este vorba de sugerarea unei mişcări latente şi care se desfăşoară parcă direct sub ochii noştri. «Natura moartă olandeză, spune Paul Claudel, este un aranjament pe cale de a se dezagrega, un lucru pradă duratei.» în Vanitate, care este pe de-a întregul închinată ideii vremelniciei, acest dinamism baroc a fost poate urmărit cu o luciditate deosebită.
Din Olanda, Vanitatea se răspîndeşte în celelalte ţări, protestante şi catolice, ale Europei. Ea reprezintă una dintre expresiile cele mai eficiente ale credinţei austere şi a profundei nelinişti religioase din acel secol care a auzit glasul lui Shakespeare, al lui Milton şi al lui Pascal.
Oraşele Olandeze, atît de aproape unele de altele, aveau totuşi fizionomii proprii, bine definite. Fiecare din ele a dat dovadă de o predilecţie pentru teme anumite ale naturii moarte. Alături de Harlem, care a produs multe Flori şi Mese monocrome, şi de Leyda, patria Vanităţii, Haga, învecinată cu plaja de la Scheveningen, a apreciat Tarabele de peşti. Acolo a debutat Abraham van Beyeren, care a împrumutat acestui subiect multă forţă picturală şi uneori chiar grandoare în compoziţie. Cît despre Amsterdam, bogăţia acestui oraş atrăgea pe artiştii din întreaga ţară. Clientela, care cuprindea mulţi străini, a favorizat acolo toate temele. în această vastă producţie, diferitele influenţe şi stiluri s-au contopit. Dar prezenţa lui Rembrandt a dat acestui creuzet o importanţă considerabilă. Sugestiile, atît de ordin plastic cît şi de ordin spiritual, ce porneau de la arta lui au deschis drumuri neexplorate pînă atunci. Căci pentru prima dată, la nord de Alpi, un foarte mare maestru se hotăra să picteze naturi moarte, transpunîndu-le dintr-o dată într-un registru de artă superior.
Dar Rembrandt a împrospătat genul, nu prin exemplul puţinelor naturi moarte executate de el, ci mai degrabă prin atitudinea sa picturală faţă de realitate. El i-a învăţat pe pictorii olandezi să renunţe la viziunea analitică, i-a incitat să traducă formele şi învelişul lucrurilor în echivalenţe de pastă şi de culoare, şi aceasta cu o libertate şi o amploare ignorate de această şcoală. I-a făcut să adauge la resursele tonurilor saturate pe aceea a unui nou clarobscur, apt de a cufunda obiectul cel mai vulgar într-o atmosferă lirică. Boul jupuit al lui Rembrandt (pl. 32), operă purtînd pecetea acelei supreme sinteze interioare la care marii artişti ajung către sfîrşitul vieţii lor, este un fel de manifest proclamînd puterea suverană a artei asupra naturii. Rareori părerea preconcepută a minţii care se reflectă în obiect şi-1 transformă după placul ei a fost atît de evidentă, atît de triumfătoare. Sordida pivniţă de măcelar e luminată de auriul şi rubiniul unei carcase sîngerînde. O masă de carne moartă impune formidabila energie a vieţii, perceptibilă încă în amploarea pieptului şi în mişcarea patetică a labelor. O vită jupuită devine o îngrămădire de materie picturală dintre cele mai rare — paste groase şi grăunţe ase, curgeri netede, translucidităţi, plăci de culori uniforme Ca orice autentic eveniment al spiritului, această natură moartă n-a putut rămîne fără posteritate. Ea n-a încetat şi nu încetează de a determina naşterea altora. Cărnurile lui Goya,

Cocoșii jumuliți ai lui Soutine (pl. 103) și, negreșit Dughenele de măcelari ale lui Daumier n-ar fi existat fără Boul jupuit Toți aceia care sînt nerăbdători să se exprime pe ei înșiși în tot ce reorezintă ca artiști s-au prevalat de această pictură. Delacroix a copiat-o
Se știe dm documente că Rembrandt a pictat naturi moarte de tot felul-o Vanitate cu un craniu, o clepsidră și cărți — care e poate o operă din tine-

entală. Se regăsește în aceste trăsături vechea tra-
rete Dictată încă la Leyda, sub influența lui David Bailly ж ești, un Iepure Cele care s-au păstrat sînt toate însoțite de personaje plasate in fund (pl, 32); compoziția e monumentală. Se regăsește în aceste trasaturi vechea tradiție a lui Aertsen. De altfel, Beuckelaer, continuatorul lui > nț_a‘ o asemănare izbitoare cu aceea a celebrului tablou de la Luvru Celelalte naturi moarte ale lui Rembrandt aparțin categoriei Trofeelor de vinatoare. Buhaiul de baltă, Pușca și buhaiul de baltă, Păunii morți. El nu pare deci să fi introdus subiecte noi sau tipuri deosebite.
Toate animalele sale moarte, oricît de mare ar fi măiestria cu care smt evocate penajul sau carnea lor, nu mai sînt însă reprezentări veriste și pretexte pentru armonii decorative, ca acelea în care se complăceau, după Aertsen și Beuckelaer, pictori flamanzi, cum ar fi Adriaen van Nieulandt (1616, Muzeul din Braunschweig), Frans Snyders, Paul de Vos. Motivul & redus la imul sau două animale, și această sobrietate e însoțită de o lumină concentrată, patetică. Trofeul de vînătoare devine un fel de teatru intim, vînatul un fel de pradă fabuloasă pe care o lovitură de proiector îl revelează în penumbră. Ca toate celelalte teme pe care le tratează, Rembrandt aduce natura moartă în orbita dramaturgiei lui misterioase și o situează în cîmpul picturii pure. E cazul să ne întrebăm dacă el n-a fost primul (încă din 1637) care a simplificat Bucata de vînat și a cufundat-o într-o atmosferă lirică. Păsările moarte, de la 1640, ale lui Elias Vonck, din Muzeul de la Copenhaga, prezintă deja aceste caracteristici și stabilesc tipul Trofeului de vînătoare olandez, foarte simplu în comparație cu acela al flamanzilor și foarte intim: aceasta este sursa din care se va inspira Chardin, căruia — nu trebuie s-o uităm — i se dăduse numele de Rembrandt-ul francez.
Rembrandt a determinat o schimbare a climatului naturii moarte olandeze. Deși a fost în general indirectă, influența lui s-a dovedit totuși hotărîtoare. Cînd bătrînul Salomon van Ruysdael, fidel încă monocromiei sale din tinerețe, va picta o Tarabă de pești (pl. 31), el va lăsa să cadă pe corpurile lor vîscoase o lumină lunară care pare filtrată de o ceață marină. El va pune aceeași intenție dramatică în modul de a lumina Mesele de bucătărie încărcate de vinat răpus. Marele maestru al picturii de pești (și uneori de vînat), Abraham van Beyeren, va urma aceeași cale.
Caracterul intim al tablourilor pictate de cei ce se limitează la cîteva rare obiecte familiare este adîncit de un înveliș de clarobscur, al cărui principiu daca nu și calitatea lui exactă, este rembrandtesc. Fragmentele de forme și de suprafețe cruțate de penumbră prezintă acum acorduri picturale mai picante decît acelea ale unui Claesz sau ale unui Heda O seamă Se ten minunați ai redării senzuale pun stăpînire pe ele Ei îmbin« • <- ?
spuma unui pahar cu bere; ei realizează un echilibru ÎguMmre eriSTăt? poetici a palXpSt IdoTti subS’t
uneori de o tendință de calmă stabilitate renunț n, - -i E dau dovada vetele care alunecă în ios la întrPacra ’ r • П’a, a cande răsturnate, la șer-strict arhitectonică: verticala unui pahaZsau T und°C“’ C°mpozipa lor este stat puternic subliniate. Dejuge rustice sau Xp “ LS^iXc

prin aceasta o noblețe clasică. Departe de a o estompa prin lirismul său, clarobscurul nu face decît să-i confere un caracter solemn.
Nu este poate indiferentă constatarea că mai mulți dintre acești artiști nu erau specialiști exclusivi ai naturii moarte. Practica peisajului sau a interiorului cu personaje dădea viziunii lor o suplețe sintetică, de care făceau să profite pictura lor de obiecte.
Oamenii însuflețiți de un spirit baroc se puteau înfrupta și^ mai bine dm arta lui Rembrandt. Dacă Bufetele lui Beyeren, adesea supraîncărcate și de o

compoziție confuză, păstrează o seducție, aceasta se datorează sincerității tușei și suculenței tonului. Willem Kalf (pl. 33) a fost, fără îndoială, acela dintre pictorii de naturi moarte care a profitat în modul cel mai personal de posibilitățile de luminare și de colorit indicate de Rembrandt. Roșurile sale purpurii, nuanțele sale de portocaliu și galben, pe care o rază vesperală le revelează și le scandează într-o întunecime transparentă, redau luxul obiectelor alese prin voluptatea picturii pure. Ceea ce contează pentru Kalf nu mai e, ca la atîția alți olandezi, imaginea controlabilă a obiectului în toate amănuntele formei și materiei sale, ci evocarea, cu ajutorul cîtorva accente fără greș, a aspectelor sale picturale. El renunță să descrie obiectele, pe care le cufundă într-o semiobscuritate. Scînteierile metalului, sclipirile sticlei, reflexele surde și dulci ale lînei devin adevăratul lui subiect. Coloritul lui este cel mai subtil și mai personal din Olanda, în secolul al XVII-lea, după acela al lui Rembrandt și al lui Vermeer. El asortează albastrul unui porțelan chinezesc și galbenul unei lămîi cu un gust inimitabil; un fel de certitudine poetică îi dictează alegerea tonului, densitatea și sonoritatea lui.
Dacă-1 lăsăm la o parte pe Rembrandt, Heda și Kalf ating culmile naturii moarte olandeze. Unul e tot atît de meșter în sobrietate cît e celălalt în somptuozitate. într-adevăr, Kalf îi servește pe potentații comerțului cu Orientul și le oferă ansambluri de obiecte care le măgulesc gustul. El este unul dintre cei ce lucrează pentru a satisface burghezia proaspăt îmbogățită și avidă de un trai seniorial, după modelul italian sau francez. Dar în luxul extrem, Kalf este singurul care păstrează o discreție și o distincție incoruptibile. Printre confrații săi, el este unicul pictor seniorial.
Începînd cam de la jumătatea secolului, atunci cînd s-au făcut simțite efectele păcii care a pus capăt Războiului de treizeci de ani, prosperitatea a făcut burghezia să caute somptuozitatea în natura moartă. Ea va avea din ce în ce mai mult tendința de a considera tablourile cu acest subiect ca apte de a decora încăperi folosite pentru reuniunile mondene și ospețe. Va fi fără îndoială un reflex al modului de viață al aristocrației care gravitează în jurul curților regale, la Neapole, la Madrid, la Versailles. Vecinătatea cu Flandra a fost hotărîtoare pentru formarea în Olanda a tipului naturii moarte încărcate și decorative, tip care se răspîndește în a doua jumătate a secolului. Căci tocmai acestea erau caracteristicile picturii flamande și unul dintre pictorii olandezi cei mai fecunzi și mai îndemînatici, dacă nu și cei mai originali a servit ca agent de transmitere între cele două școli.
Jan. Davidsz de Heem a petrecut ani îndelungați la Anvers, sosind acolo la o virsta cînd influențele pot fi mea asimilate în mod util. Poseda o mare sensibilitate și receptivitate și și-a însușit repede, fără a le imita în mod servil, etalările agitate și decorative ale discipolilor lui Rubens — Adriaen van Utrecht și rrans Snyders - precum și ghirlandele de flori ale lui Daniel Seghers Le realiza cu precizia și grija olandeză. Dacă factura flamandă nu l-a influ-

sa-si
J
ențat, gama lui rece și sonoră, c??P°2Пп<iica ^VSXlezî
Se Heem™'exeratât numeraaTe compoziții mari derapate să decoreze pereții XS aiГтariIe castele ale nobililor, și din casele bogate rie neţţuşor,ta Astfel arta lui e diametral opusa simplității olandeze. El n-a .eușit msa sa și însușească claritatea compozițiilor flamande, capabile sa ordoneze, pnntr-o opEe de mase si prin puternice indicații liniare, bogăția grupam lor. Arta lui este fundamental eclectică. Extraordinarele arhitecturi de o iec e șt de fructe, pe care le înalță la umbra coloanelor și a perdelelor, pe piagul unui parc seniorial, sînt executate cu o calmă minuțiozitate (ng. 40). Abundența lirică, amplele ritmuri decorative, realismul redării, toate acestea laolaltă au apărut în ochii Europei baroce ca formula ideală a naturii moarte. Nici un pictor de asemenea subiecte n-a putut rivaliza cu De Heem în ce privește întinderea influenței. Fructele și homarii săi, care fac parcă bufetele să se încovoaie sub greutatea lor, sau care stau să se prăbușească^ în fața unor fundaluri de peisaj, au făcut școală în Italia și în Spania. Pînă în secolul al XIX-lea, numele lui a fost sinonim cu natura moartă cea mai desă-vîrșită. Noi vom vedea în el mai degrabă pe virtuosul îndemînatec, care amenință să ducă natura moartă a Țărilor de Jos, atît olandeză cît și flamandă, pînă în pragul academismului.

Gustul său decorativ nu se afirmă numai în tipurile de natură moartă dinainte stabilite, al căror stil şi al căror spirit le transformă. El iniţiază folosirea acestui subiect într-un sistem de decoraţie murală, sub formă de panouri plasate adesea deasupra uşilor sau a căminurilor. Erau în general flori sau fructe. Originea acestui obicei, care ţine de iluzionismul decorativ, era desigur italiană, fără ca să se poată preciza în ce mod el s-a transmis, pe la jumătatea secolului, în Olanda.
Din aceeaşi sursă provine o variantă deosebită a acestei naturi moarte decorative : trompe-l'oeil-ul care imită sculptura. Caesar Boetius van Everdingen *e"a lasat cele mai frumoase exemple de acest fel. Acest autor de radioase Şi naive compoziţii clasice pictează un bust de femeie aşezat pe o cornişă înaltă^ aţa unor coloane canelate (pl. 35). El îi împodobeşte părul şi gîtul cu cunun1 subţiri de laur şi îl înveşmîntă cu o draperie cobrată O lumină vire o-rha1?6' Ua°r marmura Ş1 se fixează pe capul unui amoraş, a cărui privire oarba e îndreptată spre faţa femeii. S-a spus pe bună dreptate că arti?tu1 : ŭ le &?ăsâ
o lentă treyirp în o ' ~ adevar, in aceasta imobilitate, aproape parcă de chipaT S risul NordX?^ ₽e PUnCtU1 der a fi d°mo1 ^ăştiată,Pe £tru-Vanităţile şi scenele de ^tefle^aTe E**? £ги,ти?е^ > seninătăţii antice, ţine de spiritul baroc autorilor' loP Numa'T patetică a acestor sculpturi atitudinile graţioase post-JavidieneVI în orice caz gîndim la
seni de pictori de false reliefuri nwri„„j •• tZ' . se aEa ln fruntea unei Spaendonck şi Sauvage, care a devenit francez^06 de Witt' Gerardus van jumătatea' secdutoi: aceeTcarГ intîoduS^influ ?la"d?? încePÎud încă de la Willem van Aelst - aduc cu
Willem van Aelst
70

obeliscuri, socluri ruinate- făcînd din ele fundaluri de naturi moarte. Mai important însă este faptul că ei, mai ales Weenix, importă din Italia un stil şi un ton moral deosebit. Ei se folosesc de un delicat sfumato, de un colorit, de o bogăţie şi de o căldură mai facile, mai spectaculoase decît acelea care derivau din Rembrandt. Tuşa lor devine mai fluidă şi toate materialele reprezentate capătă prin aceasta un aspect mătăsos şi sclipitor.
Pe de altă parte, spiritul de o puternică originalitate al naturii moarte spaniole pare să nu fi rămas fără ecou în Olanda. S. Adriaen Coorte pictează tablouri mici, dar compoziţia lor e grandioasă. Trei moşmoane şi un fluture (pl. 36) sau o Legătură de sparanghel105 sînt pentru el subiecte suficiente. într-o vreme cînd atîţia dintre compatrioţii săi, un Withoos, un Marseus van Schrieck, populau cu insecte şi reptile păduricifactice, de parcă ar fi voit să întocmească repertorii anecdotice de istorie naturală, simbioza dintre lumea vegetală şi cea animală dezvăluie lui Coorte un sens poetic. El zăreşte în ea un misterios dialog nocturn dintre fluture şi fructul copt; sub o rază de lumină intensă, legătura lui de sparanghel se împodobea cu un email purificator şi se transformă într-un straniu obiect vitrificat. Contrastul dintre obiectele violent luminate şi un fundal impenetrabil, soclurile geometrice şi formele pure de fructe şi legume, compoziţia sobră şi monumentală ne duc cu gîndul la tablourile spaniole, la tradiţia lui Cotăn şi a lui Zurbarăn. Relaţiile dintre cele două ţări sînt intense şi influenţa naturii moarte olandeze la sud de Pirinei nu este rară. De ce însă o artă deja depărtată în timp ar fi exercitat o influenţă asupra unui olandez a cărui carieră se desfăşoară în jurul anului 1700? Poate că a voit să împrumute de la ea puterea de a da un aspect ireal obiectelor celor mai familiare. Secolul al XVIII-lea îndrăgeşte, încă de la începuturile lui, ficţiunea; el reacţionează împotriva naturalismului serios al generaţiilor precedente. Dacă nudurile netede ale unui Adriaen van der Werff par modelate în alabastru, fructele lui Coorte devin giuvaere de preţ, iar resursele pe care i le ofereau vechii maeştri spanioli nu puteau decît să contribuie la această metamorfoză 106.
să contribuie la această metamorfoză 106.
Flandra: natura moartă eroică la sfîrşitul secolului al XVI-lea, grupaţi la Anvers, au fost, olandezii, primii care au creat tipul arhaic al naturii moarte.
> ei l-au propagat de-a curmezişul
Flamanzii de împreună cu
Dispersaţi apoi de persecuţiile religioase, ei l-au propagat de-a curmezişul

Europei. Dar Mesele servite, cizelate de un Osias Beert sau de un Jacob van Es, și prețioasele Buchete ale lui Jan Breughel au fost părăsite de la o zi la alta atunci cînd Rubens și-a întors privirea spre natura moartă. Un suflu puternic pare atunci să le mături ca pe niște obiecte fragile și ușoare. Formată de Italia, viziunea lui Rubens transforma întregul spectacol al lumii. Omul, peisajul, animalul, obiectul neînsuflețit își aveau locul în acest univers. Dar nu imaginea lor exactă îl preocupa pe artist: forțele vitale care animă formele și le leagă unele de altele au devenit adevăratul lui subiect. Concepția sa despre natura moartă s-a resimțit adînc de această sinteză panteistă. într-o compoziție mitologică, fructele sau vînatul n-au sens pentru el decît sub forma de accesorii expresive, a căror strălucire și mișcare prelungesc acțiunea și ambianța dramatică a scenei umane. Ele constituie ecoul ei de nedespărțit.

71

posibil să fie vorba de o eboșă propusă de maes-într-adevăr, de îndată ce a deschis

Tot astfel, cînd stat pictate ca subiect• ^.“u'emfS’ splendoarea senzorială a vieții. Există ta această retorica o trăsătură larma șl tm lei de romantism seniorial. Nimic mai opus artei o andeze, oe esența burg Ș protestantă, intimității ei veriste sau discret lirice, adesea nuanțata de aluzii Nu^se^cunosc naturi moarte pictate de Rubens însuși. I se poate atribui ce? mul? ??h ta inei scene istorice al cărei prim plan este ocupat de un extraordinar etalaj de vinat, de cărnuri și de legume. Ea e conceputa ca tablourile lui Snyders și e posibil să fie vorba de o eboșa propusa de maestru colaboratorului său obișnuit *»’. într-adevăr, de mdata ce a deschis marele său atelier de la Anvers, Rubens a impus tuturor ajutoarelor sale, chiar și acelora care au știut să-și păstreze personalitatea, principiile esteticii sale. El a imprimat repede naturii moarte flamande un caracter uniform, a cărui trăsătură principală a fost un ton eroic și decorativ. Un fel de acțiune se manifestă totdeauna în ea, fie prin adăugarea unor personaje, fie prin prezența unor animale care adulmecă alimentele sau se luptă între ele, fie în sfîrșit — atunci cînd obiectele sînt singure — prin mișcările contrastante ale vînatului, ale legumelor, ale fructelor, procedeu în care surprindem parcă un ecou depărtat al animației manieriste a lui Aertsen și a lui Beucke-laer. îmbinarea picturii animaliere cu pictura de merinde va fi deosebit de frecventă. Ea e caracteristică de asemenea pentru natura moartă antică. Ne putem întreba dacă, pentru marele umanist care a fost Rubens, lectura unor anumite descrieri, de felul celor oferite de Filostrat, n-a contribuit la alegerea acestor motive. De altfel, și prin caracterul ei decorativ concepția ruben-siană corespunde aceleia a pictorilor antici.

Lecția capitală a lui Rubens a fost aplicarea la natura moartă a stilului marii sale picturi. El l-a inculcat mai ales lui Frans Snyders, căruia, începînd de pe la 1613, îi lasă pe seamă foarte importante reprezentări de fructe din propriile sale compoziții. Acest elev de mare talent amplifică atunci desenul spiritual, tușa fluidă și culoarea strălucitoare învățate de la Jan Breughel (care colaborase ocazional cu Rubens). într-adevăr,’ e suficient să mărim oricare detaliu al naturilor moarte sau al animalelor pictate de Breughel pentru a regăsi în el limbajul lui Snyders redus la scara miniaturii. Snyders creează curind ample naturi moarte extrem de originale (pl. 38). El se dovedește în ele un strălucit distribuitor al tradiționalei opulențe care caracterizase încă de pe atunci tablourile lui Aertsen și ale lui Beuckelaer. Urmînd scheme grafice foarte simple, el ritmează vastele sale pînze prin cîteva linii dominante si prm cîteva mase contrastante. Datorită acestei construcții, care, deși aeitată ramme țoțuș, arhitectonică, Scena oricit de !ncărcatăar> Ж

tate desavirștta și de un puternic efect monumental. Un suflu dinamic străbate SteVX”1 aГM^pГca^Йт^Г m”aî“ObSarocFn formele cele mai dKăS^te'al^miS

Influența lui a devenit de îndată considerabila NTîr'ocUno n în Franța; Juriaen Jacobsz, in OlanfiTc'^'i

W^SeV^AT^eS^Vnl^ Jg> F? Și le am“ ignorează elocvența marL ,S-

72

puneri, mai mult sau mai puțin confuze, de admirabile bucăți de pictură, care posedă o strălucire de nestemate. El nu are decît geniul detaliului și singura unitate la care ajunge este aceea a tonului, aceea a unei armonii pline de distincție, care, în operele sale de maturitate, este adesea sumbră și argintie, cu amestecuri savuroase de negru. Gama lui este caldă, aceea a lui Snyders rece.

Luxul pastei sale, cînd catifelată, cînd de un smalț zgrum-țuros, este opusul materiei picturale pe care Snyders o face să curgă cu o iargă facilitate. Există la Fyt, în toate trăsăturile sale, un fel de intimitate concentrată și serioasă, contrarie retoricii sonore a lui Snyders. Ei stau unul față de celălalt în același raport ca Van Dyck față de Rubens: poezia eleganței și a rarității de o parte, cîntul vieții robuste și senzuale, de altă parte.
Poate că la Fyt pictura de Flori este cea mai personală. Unele din buchetele lui, modelate de o lumină laterală vie, menținute într-o gamă caldă și profundă, accentuate printr-o tușă împăstată au de pe atunci ceva din contactul direct cu natura, așa cum va apărea la Courbet. Vasul cu flori, datat 1660, din fosta colecție Schloss, posedă această forță.
Probabil că gustul lui Fyt pentru o materie saturată a fost favorizat de șederea lui în Italia. Imitatorul său, Pieter Boel, a păstrat de asemenea în urma unei călătorii la sud de Alpi o tușă mai largă, o pastă mai generoasă. La rîndul ei, influența celor doi flamanzi a fost considerabilă în străinătate. Ea a determinat o parte din pictura de naturi moarte de la Genova, unde a pătruns pe la 1645—1650 prin intermediul lui Boel. Acesta a transmis și Franței formula decorativă a Merindelor și a Vînatului însoțite de animale; ea s-a menținut în secolul al XVIII-lea în lucrările lui Desportes.
După ce s-a îmbogățit prin aporturi italiene, natura moartă de la Anvers a suferit, mulțumită artei lui Jan Davidsz de Heem, influențe olandeze. Am vorbit înainte despre creațiile eclectice ale acetui pictor, care a vrut să îmbine amplele aranjamente flamande cu precizia redării, proprie școlii căreia îi aparținea. Am amintit succesul pe care l-a asigurat concepției anverseze sub forma pe care i-a dat-o. Andrea Benedetti, după ce a lucrat zece ani la Anvers, a adus cu el, pe la 1650, în Italia maniera lui De Heem.
A existat însă un colț modest al producției flamande în care suflul eroic al lui Rubens n-a pătruns decît foarte slăbit. Este vorba de tradiția întemeiată de Jan Breughel. Pictor extrem de înzestrat, sensibil la freamătul vieții și capabil^ de a vedea în mod larg forme minuscule — ceea ce i-a cîștigat, fără îndoială, favoarea și colaborarea lui Rubens — el a continuat să picteze cu dragoste flori, obiecte și animale, într-o vreme cînd din atelierul lui Snyders începuseră să iasă compoziții gigantice. El a reușit să-și asigure o descendență directă în micile tablouri ale lui Jan van Kessel, încîntătoare pagini ale unei culegeri de istorie naturală, tratate într-o discretă manieră iluzionistă și în care par să reînvie vechile tradiții ale manuscriselor medievale. Dar în Daniel Seghers, Breughel a găsit un discipol mai personal. Acest preot iezuit și-a legat numele de o formă specială, îndrăgită de Rubens, a picturii de flori: ghirlanda care înconjoară o imagine de pietate. Rubens a pictat de mai multe ori o Fecioară cu pruncul în mijlocul unei coroane de flori executate de Jan Breughel (la Luvru, la Pinacoteca din Miinchen). Seghers a adus modificări acestui aranjament. El dispunea florile, nu într-o împletire continuă, ci în mici buchete fixate pe un cartuș sculptat în piatră, pictat în trompe-l'oeil. Cu toate că fusese elevul lui Breughel, el s-a lăsat sedus poate sub influență olandeză — aceea a lui De Heem mai ales — de o execuție mai netedă și mai
mod servilш. în Italia, Mario dei Fiori, în n-au ignorat-o. în Flandra chiar, urmașii lui lui pînă la sfîrșitul secolului al XVII-lea. în numărat printre clienții lui pe cei mai celebri Carol I al Angliei, Cristina a Suediei, arhiducele de Orania, împăratul, contele palatin, ducele de recunoștință Florile lui și-l copleșeau cu daruri
rece decît aceea a maestrului său. A dat dovadă de gust ш ancadramente, a căror tonalitate temperată nu era lipsită de finețe. Și a exprima^ m e e o evlavie tandră, de o seducție facilă și aproape populara, scumpa Contrareformei: florile și fructele sale erau ofrande aduse Fecioarei și sfinților. Sentimentul ce-1 însuflețește corespunde foarte exact aceluia al ^Simțului Francisc de Sales, a cărui Introducere la viața cucernică nu încetează sa compare diversitatea gîndurilor pioase cu aceea a buchetelor pe care fiecare le poate înmănunchea după placul lui. Faptul că iezuiții favorizau în scop religios pictura de flori îl dovedește exemplul altuia dintre frații lor, contemporan cu Seghers : Sebastian Assenberg, care a lucrat la Colonia 108. Succesul l-a făcut să extindă însă această formulă la scopuri mai profane: dintr-o amabilă intenție de măgulire, el a plasat în aceste nimburi înflorate portrete de personaje mai mult sau mai puțin celebre (pl. 40)109. Micile imagini religioase și micile portrete erau executate de alți pictori, uneori excelenți, ca Brouwer, Lievens, Teniers

sau Gonzales Cox 110. Adaptată astfel uzului religios ca și celui laic, metoda lui Seghers a găsit repede imitatori, mai ales în Spania, unde a fost favorizată de iezuiți. Juan de Arellano și Bartolomeo Perez și-au însușit-o în Franța, J.-B. Monnoyer Seghers au practicat arta timpul vieții, Seghers a amatori de rang princiar: Leopold-Wilhelm. Prinții Brandenburg acceptau cu somptuoase112.
Prin deosebitul lor simț al culorii și prin tehnica lor, ambele moștenite de la Rubens, artiștii flamanzi dădeau naturilor moarte o strălucire limpidă și un fel de căldură optimistă. Chiar în cazurile, de altfel rare, cînd căutau să imite sobra monocromie olandeză, cum a fost acela al frumoasei naturi moarte de Cărți aflată la Muzeul din Bruxelles, pe care sîntem tentați s-o atribuim lui 1 enierș, o elegantă fluiditate a materiei și o tușă ușoară fereau tablourile 10r de seriozitatea meticuloasă pe care aceeași temă ar fi prezentat-o dacă ar fi fost tratată de un pictor din Leyda.
Natura moartă flamandă a îmbrăcat mai puține forme deosebite decît cea olandeza, dar influența ei internațională a fost mai întinsă și mai adîncă. Aceasta se datoreaza stilului ei retoric și decorativ, care satisfăcea snîritul latin și corespundea modului de viață seniorial al marilor monarhii sau al curților a găsit un ecou imediat în toate țările catolice religios, care
Italia: de la fermitatea earavagescă la lirismul baroc
XVые'мі ta ИийТішТЙ xvn î™ la al
<Wi. l’„ ba.ta, ea
74

dintre maeștrii cei mai independenți și mai revoluționari ai picturii europene. Caravaggio. A '
Care este, în Italia, situația istorică în domeniul naturii moarte, in momentul cînd tînărul Caravaggio pictează la Roma, în atelierul Cavalerului d Arpino, primele sale Fructe și Flori, pe la 1589—1596? Acest gen se practica pe atunci sub două forme. Prima din ele, reprezentată îndeosebi de Bartolommeo Pas-serotti (1529-1592) și de Vincenzo Campi (1536-1591), o constituie Tarabele și Dughenele, sau imaginea unui negustor însoțit de Merindele lui; am arătat în capitolul precedent trăsăturile manieriste care o caracterizează și tot ce datorează ea artiștilor din Țările de Jos. A doua formă, de origine pur italiană, constă în Flori sau Fructe cu caracter decorativ, tratate în trompe-l’oeil și născute din pictura groteștilor; ele se executau nu numai pe pereți, dar și pe panouri de lemn sau pe pînză. Erau adevărate tablouri, destinate atît unor scopuri decorative — dovadă cele două compoziții rămase de la Giovanni da Udine și datînd de la mijlocul secolului al XVI-lea — cît și cabinetelor de artă ale amatorilor, și aceasta începînd din jumătatea a doua a aceluiași secol, după cum dovedește textul lui Malvasia privind lucrările lui Carlantonio Proccaccini, născut pe la 1555. Acestea din urmă rămîn să fie regăsite, la fel ca, în Țările de Jos, Vasele cu flori ale lui Lodewyck van den Bosch, care a lucrat probabil începînd din cel de al treilea pătrar al secolului al XVI-lea. Aparținînd familiei bine cunoscute de manieriști italieni și contemporan al lui Vincenzo Campi, Proccaccini a pictat desigur naturi moarte cu personaje; dar mențiunea expresă că a executat, pe lîngă peisaje, «tablouri foarte elegante de flori și de fructe » atestă că a făcut de asemenea naturi moarte pure. Astfel acest pictor apare ca cel mai vechi specialist al naturii moarte cunoscut în Italia.
Cele două mari forțe noi ivite pe la 1590 în pictura italiană — arta celor trei Carracci și aceea a lui Caravaggio — aveau să influențeze în mod inevitabil genul de care ne ocupăm aici: cele două curente, opuse manierismului, se reîndreptau spre natură, ce e drept cu o intensitate și într-un sens diferite. Din studii, încă foarte recente și puțin avansate, reiese că ele s-au manifestat pe la 1600 la Roma, nu fără a se amesteca. Dar în timp ce în opera lui Caravaggio natura moartă se și afirmă în forma ei autonomă, în anturajul celor trei Carracci ea apare cînd mai fidelă vechii alianțe manieriste cu chipul omenesc, cînd independentă, dar purtînd amprenta clară a spiritului decorativ; și poate că numai exemplul lui Caravaggio și al discipolilor săi direcți a îndrep-țat-o pe calea autonomiei și i-a permis, începînd cam de pe" la 1630, să joace rolul decisiv, inițiind dezvoltarea ulterioară a naturii moarte italiene sub forma ei barocă. Se cuvine deci să începem acest capitol cu definirea aportului lui Caravaggio.
Deși Coșul cu fructe de la Ambrosiana pare să fi fost conceput, după cum am arătat, ca un trompe-l’oeil decorativ după maniera antică, spiritul fundamental

al fructelor și al florilor lui Caravaggio este diametral opus aceluia al decorației. El tinde să dea acelor cose naturale un aspect cu adevărat natural, cu întreaga lor viață suculentă. S-ar putea crede chiar că tînărul artist a voit să arate toate noile foloase ce se puteau trage din acest subiect tradițional, provenit din arta cu scop decorativ. El n-a făcut altceva nici în domeniul picturii mitologice sau religioase.
In fructele și florile sale, Caravaggio înregistrează detalii care sînt de natură sa îngrozească idealismul academic ce se dezvoltă sub egida Contrareformei:
mici picături de apă transparente, frunze roase de viermi, cu marginile uscate T veștede, așa cum se întîmpiă atunci cînd o natura moarta servește timp de cîteva zile ca model într-un atelier. în tablourile manieriste, incepind de la Aertsen și pînă la Campi, indicarea acestor defecte ale naturii este excepțională; fructele lor au dimensiunea eroică și perfecțiunea spectaculoasa a produselor americane din zilele noastre. Sînt specimene tipice ale naturii, nu creațiile ei pe care viața le-a individualizat. Dar artiștii flamanzi și olandezi > autori ai Afesez servite. manifestă preocupări analoge și contemporane cu ale lui Caravaggio. înseamnă aceasta că marele pictor a fost influențat de ei. S-a crezut acest lucru și s-a mers pmă la atribuirea ascendenței coșuiilor sale cu fructe acelora ale unui Joos van Cleve. Afirmația e îndoielnică. Caravaggio pictează motive pe care mulți italieni le-au pictat înainte de el în tot cursul secolului al XVI-lea. Iar găurile făcute de viermi nu au nicidecum, în tablourile sale, aceeași semnificație de ordin spiritual și plastic ca acelea din naturile moarte ale neerlandezilor. Pentru aceștia din urmă, ele reprezintă detalii mărunte, adăugate la alte detalii. Viziunea lor de «primitivi» face ca spectacolul naturii să rămînă pentru ei o juxtapunere de fragmente de valoare egală. Pentru Caravaggio, ele sînt semne expresive ale uzurii firești a vieții; el le folosește în cantitate mai mică decît flamanzii, dar insistă mai mult asupra lor. Sînt elemente ale unui program estetic, care vede în realitatea curentă sursa directă a unei poezii: glorificarea virilă a vitalității, opusă arbitrarului manierist.
Dar Caravaggio, ca italian, e familiarizat cu întreaga tradiție de grandoare stilistică a secolului al XVI-lea. După ce le-a notat, el supune aceste detalii unui ritm de ansamblu, astfel încît ochiul și spiritul nu se opresc asupra lor decît atît cît trebuie ca să se convingă că nu este vorba de o natură imposibilă, fără cusur. Ceea ce ochiul și mintea observă dintr-o dată în picturile lui, este cadența solemnă a unui mod de luminare care redă merelor și boabelor de struguri o puritate cristalină, care stabilește între obiectele eșalonate în adîncime raporturi armonice, care scoate din transparențe și reflexe un efect de liniște lustrală. Acea frunză chircită capătă o consistentă minerală, acea petală de margaretă, nespus de adevărată, pare cizelată în fildeș, acel măr ros de viermi își mărturisește densitatea sferică. Natura moartă este pretextul unei admirabile transpuneri, instrumentul unei simfonii plastice. Cît de departe sîntem de microcosmurile împrăștiate ale artiștilot din Țările de Jos ! Sintem ue asemenea departe de faimosul și eternul ’ realism la care istoricii reduc, in general, arta lui Caravaggio. Cohorte de pictori au urmărit « natura » « adevărul» și totuși n-au atins decît diversitatea; toti criticii vechi n-au găsit mmic mai bun decît să admire « veridicitatea » artiștilor pe care îi apre-c au. Exista o mie de feluri de realism; acela al cubiștilor e?te unul dlmre ele, acela al lui Caravaggio de asemenea. Ele nu sînt decît fatete ale naturii “r” bruscT f°rme’ SUb lumi°a schimbătoare, șl pSi ?Llist el este însă VnnintJ d f°S- “ Stare nicicînd- Se sPu*e că e un mare efect cam dezvăîuie o nXă n °Γ1Ce’ Un mare poet’ căutătorul unui anumit încremenită în forme precise, impresionantă și totuși senină f ? ° Ș Tratmd natura moartă după stilul marilor sale compoziții și consacrîndu-i mul°dVntîe Sfi’maestri gIÎ° “ 1°^ a!p1oтa ei de.nobleță. El este pri-

■ picturii moderne care pictează naturi moarte

autonome. Roberto Longhi a relevat în puține cuvinte și cu talentul său cunoscut113 acest aport capital al pictorului, care a uimit pe contemporanii săi, arătînd « că se osteneau tot atît de mult să execute un tablou bun cu flori cît se osteneau ca să picteze un tablou cu personaje ». E cu neputință de imaginat o declarație mai supărătoare pentru spiritul academic: ierarhia genurilor e suprimată, domnia omului e încheiată. Natura moartă trece definitiv

în domeniul marii picturi. Abia după acest exemplu, dat de unul dintre pictorii de teme religioase cei mai celebri, ca imul care a fost cel mai discutat, artiștii de frunte ai școlilor libere de orice tutelă academică se apucă să execute naturi moarte: Velâzquez, Zurbarăn, Rembrandt, Goya și apoi, pur și simplu, aproape toți marii pictori din secolul al XIX-lea pînă în zilele noastre.

Astfel, Italia ridică încă o dată natura moartă la un nivel nebănuit. Putem vedea în aceasta ultima ei mare contribuție; ea n-a fost mai puțin hotărîtoare decît aceea a lui Giotto, decît aceea a meșterilor de marchetării de la Modena și Urbino, în spatele cărora se profilează marea siluetă a lui Piero della Francesca, și, în sfîrșit, decît aceea a lui Tițian și a lui Bassano. Semănătoare de idei fundamentale, Italia nu le exploatează totuși ea însăși. Această sarcină și-au asumat-o, în secolul al XIV-lea, în cel de-al XV-lea și în cel de-al XVI-lea, artiștii nordici. Iar după Caravaggio, nici un mare maestru italian, cu excepția lui Guardi, n-a pictat naturi moarte (pl. 71).

Natura moartă Italiană este încă foarte insuficient cunoscută. Sute de opere, adesea remarcabile, așteaptă încă să fie atribuite autorilor lor. Muzeele din Corsica și îndeosebi cel de la Ajaccio — pentru a nu cita decît acest exemplu — adăpostesc în rezervele lor vreo cincizeci de naturi moarte, aparținînd în cea mai mare parte școlii napolitane și provenind din vestita colecție a cardinalului Fesch. De la apariția primei ediții a cărții de față, istorici de artă italieni au depus un mare efort, datorită căruia personalitățile mai multor pictori de naturi moarte, dintre cei mai însemnați, au fost temeinic schițate. Nu e mai puțin adevărat că relațiile istorice între diferitele centre rămîn încă obscure, din lipsa unor precizări cronologice. Deocamdată, nu se pot deosebi decît marile curente și perioadele aproximative care au marcat evoluția: afirmarea spiritului lui Caravaggio la Roma (1600—1625), răspîndirea lui spre Nord (Bergamo) și spre Neapole (pe la jumătatea secolului); formula bolo-nezo-romană contemporană (1600—1635), mai puțin realistă; de pe la 1635, dar mai limpede de la jumătatea secolului, amprenta neîncetat sporită a spiri-pilui baroc, al cărui focar principal pare să se situeze la Roma; dar alte focare, foarte active și originale, nu întîrzie să apară în alte locuri: în Nord la Genova — și îndeosebi la Neapole.

La Roma, exemplul lui Caravaggio stimulează obiceiul de a picta naturi moarte autonome, impunînd acesteia un stil sobru și viguros. Se pare că atelierul — un fel de academie — care a reunit, la începutul secolului, în Palatul Cres-cenzi de la Roma mai mulți pictori ce aveau să se distingă în genul naturii moarte, a propagat spiritul naturalist. Principalii dintre acești pictori au fost Tommaso (zis Mao) Salini, Giovanni Battista Crescenzi și Pietro Paolo Bonzi di Cortona zis il Gobbo de' Frutti sau de' Carracci. Toți trei aparțineau generației lui Caravaggio (s-au născut în jurul anului 1575)/Operele regăsite a doi dintre ei reprezintă prima fază a naturii moarte din secolul al XVII-lea la Roma, fază care a durat de la 1600 pînă pe la 1625 în care influenta lui Caravaggio — ambianța strict realistă, fără nuanțe romantice, lumina concen-

uw
TI

puternică plasticitate, compoziția clară se îmbina cu o P zată, dar provenind probabil de la Bologna, din antu-_____ д ținând la «înnobilarea » naturii moarte, cînd prin ritmuri decorative, cînd prin adăugarea peisajului. remarcabile El
cunoscut de cîțiva am prin lucrări cu totul remarcaoiie. ti C1C va ■ ■■■
discipol fidel al lui Caravaggio, totodată elegant și (pl. 54). Dar o pictură care se cuvine să-i fie restituita, Cumpa-de la Minneapolis Institute of Arts (unde^este atribuita, m nesustinut, iui iNicoias jxcginci; j prezintă ciudățenii stia-
i caravagist conformist: prezența unui fundal cu peisaj. S-a discutat timpul din urmă cu privire la pictorul care a avut inițiativa de a oartă; această inițiativă a fost atribuită cînd lui
în realitate, problema este
trata care crea o tradiție încă slab preci rajul celor trei Carracci, și
:__
Salini ne este se arată în ele ca un puternic114 i rătoarea de ouă --rK ••
chip de nesustinut, lui Nicolas Regnier) (pl. 53) 5, prezintă ciudățenii stra-.

* • ’_____£___11Л111 -Tlin
me unui mult în adăuga peisajul la natura m-, , . . w .
Bonzi (Gobbo), mort în 1636, cînd elevului său Cerquozzi. Aici găsim un peisaj într-un bodegone anterior anului 1625 116. în realitate, problema este însă pusă greșit: fundalul peisagistic în spatele naturii moarte este un fapt manierist și tradiția ce decurge din el a continuat atît la nord cît și la sud de Alpi, pentru a reînflori cu putere în secolul al XVII-lea, mai ales în Italia. Nu vedem oare peisajul în spatele naturii moarte încă din 1551 la Aertsen (pl. 15), apoi la Beuckelaer, iar în Italia la Vincenzo Campi? înlăturarea acestei tradiții de către Caravaggio nu este decît un incident trecător și geografic limitat. Căci în cîțiva ani după moartea lui, ea va fi reluată cu putere și o vom vedea apărînd la Roma dar și la Bologna, la Paolo Antonio Bărbieri (pl. 60). în dugheana Cumpărătoarei de ouă atîrnă un iepure mort, după cum în tabloul din colecția Orsi expus la Roma în anul 1956 sînt înfățișate rațe vii; Baglione spune, într-adevăr, că, afară de flori și de fructe, Salini picta « altre cose dai naturale ben espresse » (« alte lucruri după natură, bine redate»). Aici Salini depășește de asemenea repertoriul naturii moarte a lui Caravaggio, care se mărginește la flori și la instrumente muzicale. Se pare că, urmînd tradiția lui Passerotti, pictura de animale a fost practicată mai ales la Bologna. Cînd e vorba la Roma, în 1619, de un pictor de pești Și de animale, el este un elev al lui Ludovico Carracci, Tommaso Campagna117. In ceea ce-1 privește pe Giovanni Battista Crescenzi, mare senior, literat, arhitect și pictor, istoricii sînt în căutarea naturilor sale moarte, în care Baglione admira vase de sticlă cu fructe cufundate în apă; el a pictat astfel de vase pentru regele Spaniei, prin 1617. Asemenea motive sînt vădit cara-yagești, este msa greu să tragem concluzii istorice în lipsa operelor118 Ar fi totuși important pentru istoria naturii moarte în Spania să cunoaștem bine « !ară,de piTri! d' oneLTXVsS
«pȘ r.' ege.“-rr, s?
p“i° KS V2* seS.aSl S
Negustoreasa de legume £ fructe nflnrS a-Ut,entică a Gobbo și dacă dește a fi fost atras în orbita carav’aДЛ 1РЛ°Г de la -Cort?na se dove' altor sugestii — peisajul care însoteste natur/1^ mS-’ Ca Salini’ accesibil grimase, încă manieriste, țin de trâditia hnfon “oarta’ Personajele ale căror tînărului Annibale CarraccL Lucrl^ lui Passerotti
^uvidrue certe ale lut Gobbo — ornamentele de
78
fructe din Palatul Mattei de la Roma (pictate pe la 1621 — 1623) 120 și două tablouri semnate, din colecția Wetzlar — alcătuiesc un tot, profund omogen, și folosesc un limbaj artistic în care caravagismul este cu totul absent. în adevăr, ele prezintă o simetrie decorativă, care ține direct de bordurile rafaelite de la Farnesina, și respiră un naturalism temperat — trăsături care corespund pe deplin cu învățăturile maeștrilor de la Bologna. Nu este deci cazul să i se retragă lui Bonzi vechea sa poreclă il Gobbo de’ Carracci121. Alte opere care-i aparțin în mod neîndoielnic, cum sînt cele două peisaje gravate (împreună cu semnătura), denotă aceeași ezitare între Elsheimer (Botezul lui Cristos) și Annibale Carracci (Odihna din timpul fugii în Egipt). Exemplul lui Salini, ca și acela al lui Gobbo, pare să arate că formula caravagescă a naturii moarte în toată puritatea ei nu s-a impus la Roma decît un mic număr de ani și că, începînd de pe la 1620, naturalismul clasicizant al pictorilor de la Bologna s-a amestecat cu el, orientîndu-1 spre ritmuri decorative. Numai în afară de Roma, influenta lui Caravaggio s-a prelungit pînă pe la 1640.
Această perioadă corespunde unei caracteristici care e comună naturii moarte la Roma, la Neapole sau la Bergamo, indiferent dacă spiritul ce o domină este al lui Caravaggio sau al școlii de la Bologna: o compoziție în formă de friză, în care obiectele se eșalonează în chip regulat de-a lungul suprafeței pictate. Această trăsătură e izbitoare mai ales la Salini (pl. 53 și 54), la Bonzi (pl. 59), la Luca Forte (pl. 62), la Porpora (pl. 57) și la Baschenis, cel puțin în tinerețea celor doi pictori din urmă. Mai tîrziu, de pe la jumătatea secolului, spiritul baroc suscită o compoziție mai adîncită în spațiu, mai confuză, mai bogată, mai agitată. Senzualismul baroc combate rigoarea caravagescă a formelor, în care spiritul își găsea satisfacția.
Totuși, chiar sub domnia barocului, natura moartă italiană va păstra acea caracteristică fundamentală hotărîtoare, atît de izbitoare la Caravaggio: ea va fi monumentală, va tinde la cadență și la grandoare, va ignora aproape cu totul

formula arhaică, cu dispersarea ei, luminarea ei uniformă şi precizia detaliului, căutată de dragul ei însăşi. într-adevăr, influenţa exercitată de artiştii din Ţările de Jos, colportori internaţionali ai acestor formule, se manifestă numai în mod excepţional la sud de Alpi. Unele urme ale ei se simt in nordul Italiei, de exemplu la Milano, în minuţiozitatea lui Fede Galizia (pl« pag. 2); în adevăr, e de notat, că Jan Breughel a poposit pe vremea aceea la Milano, iar Lodovico Susio, mai tîrziu, la Torino. Dar merele şi piersicile lui Galizia sînt strunjite cu fermitate de o lumină puternică; ele datorează elementele esenţiale ale stilului lor tradiţiei lombarde şi plasticităţii sintetice a lui Caravaggio. Chiar la Susio însuşi, care a mers la Roma, o anumită amploare a fructelor nu e poate străină de sugestiile artei italiene, in afara Romei, Caravaggio a găsit tocmai în nordul Italiei un discipol de talent în persoana compatriotului său bergamasc: Evaristo Baschenis. Este cel mai original pictor italian de naturi moarte, din secolul al XVII-lea. A pictat numeroase Mese de bucătărie, încărcate cu pui jumuliţi şi cu peşti121 a. Dar nu încape îndoială că a fost izbit tocmai în compoziţiile lui Caravaggio de posibilităţile pe care instrumentele muzicale le oferă aceluia care vrea sa facă dintr-o natură moartă un ansamblu de forme prestigioase. El a scos din viole şi lăute o admirabilă muzică plastică. Corpurile lor rotunde, cu suprafaţa netedă sau canelată, gîturile lor întinse, capetele lor îndoite îşi răspund în penumbră prin ecouri de arabescuri şi luciri mătăsoase. S-au făcut
79
cercetări asupra sursei din care Baschcms a putut ЖГо»
Steresează puţin. E suficient să aruncăm o privire asupra lăutei si a vio linei pe care Caravaggio le-a încrucişat la picioarele Jworw/ги (fost la Muzeul din Berlin), pentru ca să fim siguri de sursa de inspiraţie a lui Baschcms. Căci el a văzut acolo mai mult decît sugestia unui motiv: a găsit in ele un stil şi resurse poetice. Cu toate că n-a debutat decît la treizeci dc ani upa moartea lui Caravaggio, el a sesizat esenţa artei acestuia; poate fiindcă era originar din acelaşi ţinut. Baschenis a ştiut să păstreze mai multă vreme decît orice alt pictor italian un clarobscur care să respecte claritatea formelor. In această moştenire caravagescă stă valoarea compoziţiilor sale, chiar şi atunci cînd ele devin mai greoaie din pricina unei provinciale ostentaţii de lux.
Prin modul său de luminare, care umple compoziţia de o cadenţă gravă, aproape solemnă, Baschenis îi aminteşte pe pictorii spanioli. A pictat Bucătării, în care păsări palide şi cărnuri sîngerii au o strălucire patetică. Dar în timp ce pictorii de bodegones intensifică lumina lor pînă la stridenţă, Baschenis o simte pe a sa ca o blîndă modulare a suprafeţelor şi a materiilor. Lumina lui nu e ireală. El e un visător, dar nu un mistic. în aceasta constă deosebirea esenţială dintre italienii din nord şi spanioli, care erau pe atunci stă-pîni la Milano şi a căror pictură e adesea confundată cu aceea a lombar-zilor.
Sobrietatea şi viziunea concretă a artiştilor din nordul Italiei a fost identificată uneori cu severul realism iberic. E cu atît mai uşor de înţeles confuzia ce se face în faţa unei opere napolitane. Totuşi viziunea artiştilor italieni e pătrunsă de un gingaş lirism. Clarobscurul lor nu e niciodată tranşat; împăstările lor pot fi bruşte, dar nu aspre; culoarea lor e mai totdeauna reţinut senzuală. Naturile lor moarte sînt concepute fără mister şi au o poezie accesibilă direct. în acelea ale spaniolilor, se simte o tensiune constantă între lumină şi umbră, între obiect şi ambianţa lui, între pasiunea simţurilor şi rigoarea spiritului.
în nordul Italiei, un anumit gust sever şi fidel realităţii asigură nu numai la Bergamo, ci şi la Bologna, o supravieţuire a spiritului caravagesc. El urmează tradiţia lombardă şi se potriveşte cu gustul spaniolilor, stăpînii politici ai regiunii. Giuseppe Recco, născut la Neapole, dar format în mediul lui Baschenis, pictează ansambluri sumbre şi somptuoase de obiecte — sipete, cărţi,prăjituri şi flori — în care răsună ecouri caravageşti. Şederile sale în Spania il încurajează, fără îndoială, să reia adesea această manieră şi aceste teme. După ce se stabileşte la Neapole, el se va lăsa dus de curentul baroc şi va deveni chiar unul dintre cei mai străluciţi reprezentanţi ai lui.
ПР Anton Maria Vas?a!lo\cu toată formaţia lui flamandă şi seducţia pe care a exercitat-o asupra lui pitorescul emfatic propagat de Castiglione, ST ^S°?SCUr VIГI! Şî ferm‘ E1 Pictează 0 Sime de obiecteSŞTde pentru ca mat multe din tablourile lui să fi fost luate dîent onere ale îf Velazquez; între altele, frumoasa Bucătărie din colecţia Cook, de la Rich-aici cu opere din tinereţe ale

unui artist orientat sS Socr L încă putin^s-? ştim™* CaraVagescă 1 s'a transmis Vassallo ? Nu
spre baroc? Şi pe ce avem
80
L a celălalt capăt al ţării, la Neapole, aspectul exact al naturii moarte la începutul secolului rămîne încă neclar. Prima generaţie pe care ne-o dezvăluie istoricii vechi e reprezentată, potrivit lui R. Causa 123, de Giacomo Recco (tatăl lui Giuseppe), de Ambrosiello Faro şi de Luca Forte. Dacă primii doi nu reprezintă pentru noi decît nume, sînt în schimb în măsură acum să prezint două tablouri semnate de Forte (din care unul este reprodus aici în pl. 62)12â. Aceste lucrări aduc o dovadă în plus că, pe la 1630 — 1640, influenţa caravagescă, exprimată mai ales printr-un ecleraj hotărît, a determinat, ' aşa cum s-a presupus 125, prima fază a naturii moarte napolitane. La Luca Forte — în parte contemporan cu Gobbo — ea e lipsită de o ordonare decorativă, dar caracterizată, în schimb, printr-o vigoare plastică mai clară şi printr-o bogăţie senzuală şi narativă demnă de un xenion antic şi reclamînd parcă o descriere suculentă a lui Filostrat, ceea ce, în Grecia Mare de altădată, nu e de natură să surprindă. Alături de Forte şi doar cu puţin mai tîrziu decît el, Paolo Porpora apare în chip de întemeietor al şcolii locale şi se resimte în începuturile lui (întocmai ca Giuseppe Recco) de moştenirea caravagescă. El şi-a închipuit-o de la Aniello Falcone şi a pictat în acest spirit naturi moarte de bucătărie, de flori şi de fructe. Poate că a privit de asemenea cu folos tablourile lui Luca Forte;
Mit
tivul păsării care planează deasupra naturii moarte este semnificativ în această privinţă (pl. 57 şi pl. 62). Pentru moment, cunoaştem puţine din tablourile sale aparţinînd acestei maniere 126. Cel mai frumos este acea masă întinsă, încărcată de flori şi de toate darurile pămîntului şi animată de zborul subit al unui porumbel, pur şi hieratic ca un îngeraş (pl. 57). Această albeaţă strălucitoare a unui corp greu, suspendat în aer, face parte şi ea din repertoriul realismului vizionar al lui Caravaggio. Cu toate că surprindem deja la Porpora acea aprinsă profuziune care va deveni repede caracteristica şcolii napolitane, el manifestă o reţinere în compoziţia sa regulată şi stabilă, ca şi în lumină, care marchează formele prin planuri clare. El va aluneca mai tîrziu spre un pitoresc obositor pentru ochi şi va uni plantele cu animalele într-un mod pur anecdotic, fără îndoială în urma contactului său cu mediul roman, bîntuit de artiştii olandezi. Florenţa, dominată multă vreme de manierism, a dus la concluzia lor logică marile Etalaje^ prezente în exemplele lui Passerotti: lacopo da Empoli lipseşte cărnurile şi vînatul atîrnat, legumele şi mîncărurile, îngrămădite pe o masa, de orice companie umană, şi creează astfel, cel mai tîrziu în 1624, a evarate bodegones. Ele prezintă o mare asemănare cu acelea ale pictorilor spanioli, nu numai în temă, ci şi în sumbra aliniere de corpuri flasce şi ?are r^sar din întuneric. Alejandro de Loarte pictează în aceeaşi vreme tablouri analoge 127; concepţia lui generală despre tîrgul plasat într-un peisaj provine de la Vincenzo Campi, care s-a dus în Spania. Este aşadar sigur că _____ * ia. 1 >ar spiritul caravagesc nu intervine decît în mod
accesoriu.
La fel stau lucrurile la Veneţia, unde de altminteri natura moartă nu pare sa n produs opere de seamă. Aceasta, în pofida iniţiativei capitale a lui lacopo Bassano şi a fiilor săi, din secolul precedent. Şi în pofida prezenţei caravagiştilor Carlo Saraceni şi Jean Le Clerc, acesta din urmă francez. Activitatea lui Domenico Feti n-a lăsat urme, cu toate că fragmentele de natură moartă am compoziţiile sale au o puternică spontaneitate, apta de a impresiona alţi aiuşti: mă refer, pentru a nu cita decît acest exemplu, la Melancolia de la
81
T uvru oe care a repetat-o cu variante. Şederea la Veneţia, între 1630 şi 1635, Hu Vr zzl toat la Genova în atmosfera flamandă, n-a tot mm ea bo-pată în consecinţe S-ar părea că viziunea lui Tiţian, care amesteca figura emuli" vegetaţia şi obiemul neînsufleţit într-o profunda uniune cromatica, se impune încă prea mult majontăţu artiştilor yenepem dm secolu pentru ca ei să se intereseze de natura moarta altfel decît in raport cu personajulsub această formă, ea uimeşte uneori. Fructele, legumele şi florile pe care Giulio Carpioni le aşază în primul plan al compoziţiilor sale smt adesea excelente, de o factură largă şi de o culoare fără strălucire, dar rara (Vanitatea iubirii sau Baloanele

de săpun, la Vicenza, Copilul cu coşul de fructe, la UffiziJ. Existau totuşi la Veneţia pictori care executau tablouri autonome de flori sau ae vînat; aşa, de pildă, Francesco Mantovano de Rovigo, din fructele şi florile căruia unele au fost reproduse în gravură de Boschini128; sau Giacomo di Castello, ale cărui douăpînze de la Vicenza au puţină personalitate. în ansamblu se naşte impresia clară că gustul realităţii, atît de pronunţat la Veneţia în secolul al XVI-lea şi care se va trezi din nou în cel de al XVIII-lea, a dispărut cu totul sau aproape cu totul între aceste două mari perioade.
încă de la începutul secolului, un centru important al naturii moarte a existat desigur la Bologna. Agostino şi Annibale Carracci au fost în tinereţea lor, petrecută în acest oraş, în relaţii directe cu Passeroti. Măcelăria (Oxford, Christ Church College) a fost probabil executată de acesta din urmă în colaborare cu tînărul Annibale (pe la 1583—1585). Dar acest tablou, ca şi celebrul Mîncător de bob, din Galeria Colonna de la Roma, datorat după toate probabilităţile operei lui Annibale, se conformează încă formulei naturii moarte însoţite de personaje şi poartă pecetea neliniştii manieriste. Mîncătorul de bob, cu labele lui enorme, cu graba lui cvasi bestială de a înghiţi mîncarea, ca şi obiectele din faţa lui, pictate cu trăsături largi de penel cu pastă aplicată generos, sînt animate de un dinamism expresiv. Ajunşi la maturitate, cei trei Carracci n-aveau să mai creeze naturi moarte, tratate de dragul lor însele. Şi totuşi, un anumit naturalism, cu care clasicismul lor s-a împăcat, a dat naştere în anturajul lor unui centru al naturii moarte.
Am arătat că Bonzi îşi datorează în mare parte maniera esteticii lor; epitetul lui «de’ Carracci» sugerează chiar o colaborare la unele lucrări decorative executate la Roma de aceşti maeştri. Am remarcat de asemenea prezenta la Roma, in anul 1619, a lui Tommaso Campana, un elev al lui Ludovico Carracci, care a pictat pentru familia Borghese « diferite tablouri de animale şi de peşti »129. ?3^5a,d.e aшта1е Pa(e să fi fost cultivată în mod deosebit la Bologna; era fara îndoiala o moştenire a lui Passerotti. în adevăr, atunci cînd, mai tîrziu, a aparea д Bol°gna un pictor de naturi moarte foarte renumit, el va reda 'm S
sT^Suat^r Guerc“°- ^u început
ivi Ba’rbiS fîaSpSa5* ci
şalele1 (ta lP637)aa purntVSenf fi ° teva
tele care însoţesc Vînzătoarea de poame (pe la 1645), două figuri pictate de Guercino (Palazzo Rospigliosi) au fost recunoscute de Denis Mahon, fără îndoială cu dreptate, ca fiind executate de mîna lui Paolo Antonio Bărbieri131. Spiţeria, de o compoziţie pronunţat arhaică, nu datorează, poate, clarobscurul ei dur, aproape naiv, decît mediocrei ei stări actuale de conservare. Dimpotrivă, Negustorul de vînat (pl. 60) şi perechea lui, Vînzătorul de fructe, în care cred a recunoaşte lucrări ale lui Bărbieri, prezintă personaje şi un clarobscur guercinesc, bogat şi molatec; influenţa fratelui mai mare este categoric atestată de Malvasia 132. Fruntaşul naturii moarte boloneze se manifestă în ele ca adept al picturii de bodegones cu personaje, cu vînat, picturi cînd situate într-un interior cu coloană, cînd prezentînd un colţ de peisaj, în fund. Compoziţia, foarte echilibrată şi întinsă pe toată lungimea suprafeţei pictate, este pătrunsă de un spirit clasic, care contrastează cu lirismul eclerajului. Pe la jumătatea secolului, Guido Cagnacci, care deşi originar din Rimini, aparţine domeniului artistic al Emiliei, aduce o notă violentă de mişcare barocă în Florile sale, aflate azi la Pinacoteca din Forli şi în Muzeul din Boston 133, ca şi în Femeia cu cîini din colecţia Borromeo, din Milano.
Cît despre animalele vii pe care Salini, Porpora sau Vassallo le adaugă obiectelor şi plantelor, ele par să constituie o rămăşiţă a moştenirii manieriste. Această moştenire este ea de origine pur italiană, adică aceea a lui Giovanni da Udine (pl. 12) şi a lui Bassano împreună cu fiii săi? în cazul unui Castiglione, această filiaţie este evidentă. O nouă sursă de inspiraţie se iveşte însă: naturile moarte pictate încă de la începutul secolului de artiştii flamanzi. Tablorile flamande sosesc fără încetare şi în mare număr. Desertul cu şoareci al lui Lodovico de Susio (pl. 22) a fost pictat în Italia, la 1619. Aici, ideea însăşi, ca şi spiritul în care animalul intervine în natura moartă, par să fi fost determinate de exemple venite din Nord. La Genova, începînd de pe la 1630, inspiraţia ruben-siană a determinat introducerea animalului la scară mare şi într-o alianţă esenţial pitorească cu restul tabloului. Dimpotrivă, la Roma începînd de pe la~ 1650, şi mai tîrziu la Neapole, mici reptile şi păsări care mişună în umbra pădurii, în maniera lui Marseus şi a lui Withoos, sînt

tratate după gustul pseu-donaturalist și anecdotic. Dar ori de cîte ori animalul însoțește natura moartă într-un peisaj, avem a face fără îndoială cu o tradiție exploatată atît de neer-landezi cît și de italieni, dar pornind de la Bassano. Trei centre — Genova, Roma, Neapole — determină formele principale ale naturii moarte italiene pînă la sfîrșitul secolului.

Pictura genoveză este, încă din primii ani ai secolului al XVII-lea, în contact direct și constant cu arta flamandă. Rubens lasă la Genova unele din operele sale. Cornelis de Wael, pictor și important negustor de tablouri, se instalează acolo din 1610. Van Dyck poposește la Genova în 1621, pentru a executa numeroase comenzi. Culoarea senzuală și vitalitatea directă a flamanzilor se impun atelierelor genoveze: ele contribuie într-o măsură considerabilă la eliminarea manierismului, în favoarea barocului. în ce privește natura moartă, aporturile flamande sînt dintre ele mai precise. Un elev al lui Snyders, Jan Roos, zis Roșa, aduce la Genova, încă din 1616, maniera maestrului său, grandioasele lui orchestrații cromatice, care nu împiedică o caracterizare desăvîrșită a suprafețelor și a materiilor. în deceniul al cincilea, Jan Fyt și Pieter Boel introduc o gamă mai caldă, un ecleraj mai difuz și efectele scînteietoare ale blănilor și penajelor. De atunci, un număr foarte mare de pictori de la Genova și din alte centre sînt tributari acestor artiști flamanzi; influența lor se întinde pînă la

i№=, "% Slele. artiștilor

nordici acelea ale lui Diirer, ale lui Roland Savery, repeta o potirmche a lui Crespi, zis Cerano 135. Este probabil că, solicitați în același timp de descrierile minuțioase ale artiștilor nordici și de atitudinea sintetica a culturii pictura e italiene, artiștii genovezi caută să asocieze aceste doua viziuni ale naturii. Ei parvin la acest rezultat mai ales printr-un colorit deosebit, care unește jor-mele detaliate sub învelișul lui somptuos. S-ar zice că Genova a contopit in acest colorit tot ce a fost mai strălucit sau mai prețios în producția artistica europeană din acea epocă: alternanțele rubensiene de tonuri calde și reci, înflăcărările saturate și sclipirile argintii ale picturii venețiene. Căci relațiile Iui Castiglione și ale lui Strozzi cu Veneția sînt dovedite. Unirea acestor două game, concepute fiecare într-o bogăție a tonurilor atît de distinctă, a fost fericită și originală: ea posedă o morbidețe atrăgătoare și se întinde de la nuanțele de galben palid și de roșu ale lui Castiglione pînă la cele de albastru de cobalt și de brun bituminos ale lui Vassallo.

O descendență neîntreruptă de pictori de naturi moarte s-a format rapid. Sinibaldo Scorza, ale cărui lucrări au fost, din nefericire, distruse în mare parte de război, încă din timpul vieții sale, a pictat fructe însoțite de animale; intimitatea tandră și compoziția densă, văzută de sus a acestor tablouri evocă picturile flamande de tip arhaic, cum ar fi Desertul cu șoareci al lui Lodovico de Susio (pl. 22). Dar subtila lui culoare bătînd în cenușiu și o anumită amploare a formelor țin de arta din nordul Italiei.

Deși artiștii genovezi se interesează de toate motivele picturale ale naturii moarte și le acumulează cu plăcere, ei se decid rareori să le separe de chipul omului. Antonio Travi, Strozzi, Castiglione, Vassallo mobilează compozițiile lor cu uriașe adunături de obiecte, care transformă episoadele biblice sau mitologice în scene de gen ale teatrului de operă. Nimic mai ireal decît tingirile și rațele lui Castiglione. Acest pictor deschide larg porțile ficțiunii pastorale, și nu sîntem surprinși să-1 vedem pe Boucher admirîndu-1 pe Castiglione, colecționîndu-i lucrările și copiindu-le. Crescută sub tutela flamandă, școala genoveză n-a reținut în cele din urmă dintr-o învățătură esențial realistă decît alegerea motivelor și cîteva reminiscențe în aranjamentul lor — acele Bucătării și acele îngrămădiri de vînat. Dar viziunea acestei școli se lipsește de transcrierea literala a obiectelor. Ea nu aderă la realitate, ci e paralelă cu ea. Culoarea îuilc?r JmPnmă naturii un aer de feerie fastuoasă. Negustorii oXиГ1ee Й5 PceaSn 8rămeZi de ППe CaГe îÎŞneSC în ’erbe cobrate? numai nicidecum săTia locul ™ SPSCtaC01 m’mea2ă natUra’ fără a Pretinde mluTSvJeesc ttS’11'?’ g?stul barocului șterge toate urmele spiri-

aт^pVйк^иУTeerIanaЙГ T C decoratie V ^sîndiF-se, pe de altăPparte, reușit i atribuie un grup de naturi moarte, insistînd cu dreptate asupra

caracterului intermediar al artei sale — tranziție între caravagism și baroc, însoțite adesea de personaje, aceste tablouri nu sînt propriu-zis naturi moarte

nlasate în fata unor peisaje, ci fructe surprinse în mediul lor de peisaj natural: colturi de vii copleşite de povara ciorchinilor, la umbra unor frunze mari. Ne' aflăm aici în faţa unei inovaţii incontestabile, nu în faţa unei simple reluări a tradiţiei manieriste: o contopire convingătoare a naturii moarte, a peisajului şi a scenei de gen. Dacă plasticitatea formelor se resimte încă de tradiţia caravagescă (de care ţin de asemenea personajele plebeiene luate din repertoriul lui Pieter van Laer), compoziţia voit confuză şi lumina « mobilă » definesc un om care e deja sensibil la baroc. Cerquozzi pare să se situeze la originea unei întregi descendenţe de pictori napolitani care au trecut prin Roma; iar la Roma însăşi, el l-a influenţat pe Mario Nuzzi, zis « dei Fiori», care devine cel mai celebru pictor de flori, în Italia şi poate în Europa. Format de unchiul său Tommaso Salini, el n-a reţinut din tradiţia caravagescă decît un naturalism direct şi sănătos. Dacă e să dăm crezare vechilor anecdote, ghirlandele şi festoanele bogate, prinse de socluri de piatră, au apărut în momentul precis în care gustul retoric le cerea, căci ele se vindeau de îndată ce le executa şi pe preţuri mereu crescînde. Mario nu rezista modei; a urmat-o pe aceea lansată de Seghers (care a stat la Roma din 1625 pînă în 1627) şi a înconjurat imaginile religioase cu vioaie cununi, împrumutarea procedeului este evidentă, dar nu şi aceea a stilului, care nu are nici o legătură cu factura precisă şi smălţuită a artistului flamand. Cît despre ghirlandele lui Mario, ele nu datorează nimic acelora ale lui Fyt sau ale lui De Heem. Folosite în chip de frize deasupra uşilor, ele continuă tradiţia împletiturilor de flori care apar la Farnesina, cu deosebirea că Mario dă fiecărei flori şi fiecărui fruct un relief şi o suprafaţă realistă, şi că le modelează cu ajutorul unei lumini savant ritmate. El a reuşit să dea florilor şi fructelor sale o sănătate tangibilă şi totodată un farmec liric. Palatele şi cabinetele de amatori s-au umplut cu aceste creaţii, care corespundeau cerinţelor de verosimilitate convenţională şi, la nevoie, de sublimare ale societăţii baroce, crescută în climatul Contrareformei.

O întreagă şcoală de «fioranti» monopolizează natura moartă la Roma şi răspîndeşte maniera lui Mario în alte centre. Astfel, Domenico Bettini o duce la Modena şi la Bologna; singura lui inovaţie ar fi aceea că introduce fandaturi de culoare deschisă, în timp ce Porpora aduce la Neapole ideea de a picta buchete imense, din care orice urmă a vechii sale ordonări carava-geşti e eliminată pentru totdeauna.

In aceeaşi epocă, poate încă de pe la 1640, atelierele romane au produs o altă categorie de naturi moarte decorative, menită şi ea unui răsunător succes internaţional. Erau pînze mari încărcate cu covoare, instrumente muzicale şi veselă de lux. Ideea lor a luat naştere la Roma, în momentul cînd arta flamandă a fost introdusă acolo chiar de artişti flamanzi, ca Willem Gabron, sau de artişti italieni familiarizaţi cu atelierele din Ţările de Jos, ca Benedetti, care au adus cu ei noutatea pe care o constituiau etalajele heteroclite ale lui J. D. de Heem 136. Este încă greu să stabilim cine a fost creatorul formulei celei mai somptuoase: aceea în care figurează covorul turcesc. Poate că Fioravanti, din ale cărui opere de acest gen două au ajuns în celebra colecţie a arhiducelui Leopold-Wilhelm. Dar reprezentantul cel mai cunoscut al acestor decoraţii încărcate a fost Francesco Fieravino, zis Maltezul, din ale cărui tablouri multe au pătruns repede în Franţa, unde au fost foarte apreciate. Aceste

85

Monnoyer este un Ephrem Le Conte nu

Dacă pictorii l__ litatea cu Seghers olandeze. Este vorba de re culcuşurile lor şi simţ cu umedă a

1650, a s

produse hibride ale barocului ta° todeSepkrSă a°ии"^

denţă în Franţa în acest sens (pl. 49), iar marsiliezul

OULC Tu " te decît un imitator servil al lui Fieravino de flori italieni nu datorau nimic flamanzilor- afara de nva-alti artişti italieni s-au lăsat impresionaţi de tablourile шил ut x „prezentările de plante şi de animale sui prinse m e юг »i văzute totodată cu o acuitate pseudo-ştimţifica * şi cu un totul romantic şi nordic pentru viaţa secreta, spiona ta in um ra tufişurilor. Am mai vorbit despre prezenţa la Roma, in jurul anului 1UJV, a Opecialiştilor în acest gen. S-a arătat cu multa justeţe ca Porpora a suferit de influenţa lor. El n-a pierdut însă calităţile viziunii sale suple şi largi, şi nici pe acelea ale

culorii sale calde, lipsită de luciul mineral, scump nordicilor. Porpora a rămas profund napolitan. a

Orașul Neapole a reușit într-adevăr să absoarbă și mai bine decît Genova aporturile străine. Acestea sînt de două feluri: neerlandeze, care pătrundeau prin Roma și erau reprezentate chiar la Neapole de Abraham Breughel, nepot al lui Jan, zis de Velur; spaniole pe care le favorizau șederile la Neapole ale artiștilor aparținînd acestei națiuni, șederi frecvente în vremea aceea, datorită faptului că politicește țara era subordonată autorității Madridului. Abraham Breughel a avut desigur un rol în evoluția naturii moarte napolitane, dar a fost considerat pe nedrept ca un artist care a exercitat o influență hotărîtoare asupra acestei școli. El n-a adăugat nimic stilului și spiritului napolitan. Rolul său istoric a constat în introducerea vechii compoziții convenționale de origine flamandă, alcătuită dintr-o etalare de merinde, un personaj cu aspect popular și un fundal peisagistic de un romantism banal. E de ajuns să comparăm un tablou de Abraham Breughel cu o compoziție de acest fel a lui Luca Giordano: vom avea în fața ochilor contrastul dintre o laborioasă juxtapunere de lucruri disparate și o evocare uluitoare a unității naturii, în care cerul plin de păsări și pămîntul încărcat de roadele lui se îmbrățișează sub o lumină mișcătoare și toridă ca vînturile Pugliei; la această orgie, personajele asistă doar ca martori discreți și aproape jenați. Școala napolitana dispunea cu mult înainte de sosirea lui Breughel de o culoare si de o materie capabilă să plăsmuiască asemenea viziuni panteiste. Avem chiar impresia neta că pictorul flamand a împrumutat de la ea acele împăstări generoase și acele proiectări lirice de lumină solară care îl situează în Orbita prииГ săuaport. “ datorează el artei n^olitane egalează poate pro-ÎS? Daul“ S*
;“!ukFrd " nSiHerrera- t!năr M°“°> succes la Neapole. El a’lucrat în^Ttnlin пр inPe?tl~ meiuta unuiatît de mare acolo porecla de « Spagnuolo degli nesci»
secol?.lui4 a căpătat
lui Ruojpolo / a ы Rec»' doi uS MS* formarea
(crustacee și stridii) care dovedesc în trni-nt^o? 2^ u® e frutta di mare » rera ”. Pe de altă parte, este probabil că ReccoTdebiut ta piS.‘“e peț .R. Alfonso.
sub auspicii lombarde, în tradiția Bucătăriilor lui Baschenis, tradiție care, dună cum am observat mai înainte, se apropia de spanioli. în ceea ce-1 privește ne Ruoppolo, excelentul tablou de la Muzeul dm Stockholm (pl. 58), nictat în 1653, la vîrsta de douăzeci și patru de ani 14« și în epora prestigiului lui Herrera, arată că tînărul artist mînuia un stil mai degraba italian decît spaniol: accente de culoare strălucitoare, lumină instantanee.

Oricum ar fi, mișcarea contrarie, aceea care a introdus în Spania influența napolitană este foarte vădită. Ea nu încetează să sporească în ultima treime a secolului, cînd pictori napolitani de mîna întîi — de la Giuseppe Recco, însotit de fiica sa Elena, pînă la Andrea Belvedere — vin să lucreze în Spania. Citind vechile inventare ale colecțiilor din această țară, rămîi cu impresia că transporturi de naturi moarte napolitane soseau regulat acolo. Din aceasta a rezultat un anumit amestec de stiluri, mai ales în tablourile mici, reduse la puține elemente si semănînd astfel cu acelea ale spaniolilor, în general mai sobri decît napoîitanii. Așa se face că picturile napolitanului Tommaso Realfonso au fost considerate ca spaniole, iar autorul lor ca un artist mis-terios cu numele de

în ansamblu, școala napolitană prezintă o unitate de tradiție și o originalitate de concepție remarcabile. Începînd cu Luca Forte și Porpora, șirul de fruntași ai ei este neîntrerupt pînă în secolul al XVIII-lea. Porpora l-a format pe Giovanni Battista Ruoppolo; din atelierul acestuia au ieșit Onofrio Loth și Andrea Belvedere; toți aceștia au fost artiști care au determinat nuanțele principale ale producției locale. Numai Giuseppe Recco pare a-și fi împrumutat arta dintr-o sursă străină, dar s-a conformat cu ușurință spiritului școlii. Ruoppolo și Recco păstrează, cel puțin în tinerețea lor, un ecou al clarobscurului caravagesc, net compartimentat. Din această perioadă, cam înaintea anului 1660, datează capodoperele lor de «frutta di mare». Este simptomatic pentru omogenitatea picturii napolitane faptul că Etalajul de la Stockholm (pl. 58) a putut fi atribuit în mod foarte serios perioadei de început a lui Recco, înainte ca paternitatea lui să fie restituită, de curînd, lui Ruoppolo, care de altfel era abia cu puțin mai în vîrstă decît el. O extraordinară vigoare a viziunii se îmbină, în acest tablou, cu prospețimea

sensibilității. Vîscozitatea moluștelor, sclipirea solzilor, smalțul cochiliilor și al faianței, reflexul metalului răsar dintr-o întunecată umiditate, parcă zărite într-o grotă din adîncul mării. Nimic nu poate fi mai opus aspectelor pe care olandezii le descoperă în aceeași temă a etalajului de pescar pe im chei (pl. 31). Pentru ei este vorba de a poetiza un spectacol cotidian, impunîndu-i o mișcare de ansamblu și un ecleraj voit liric. Ei fac paradă de expedientele pe care le folosesc pentru a scăpa de verism, dar nu parvin decît să rămînă veriști. Napolitanul reproduce un etalaj real, mult mai puțin aranjat. Viziunea lui picturală este însă atît de puternică, intuirea lui a lumii marine atît de nemijlocit senzuală încît găsește în mod spontan acorduri între culoarea mărgeanului și aceea a perlei, care fac reveria noastră să treacă cu mult dincolo de ceea ce ne descrie el în chip atît de fidel.
Această capacitate de transpunere a unor teme cu o vechime de o jumătate de veac și exploatate de mai multe școli de pictură constituie forța școlii napolitane. De îndată ce un napolitan pune stăpînire pe un subiect nordic, el îi imprimă un ton patetic cu totul deosebit: acesta e cazul lui Salvator Roșa, autorul unei admirabile Vanități^ ale cărei elemente sînt tipic neerlan-deze, dar a căror tulburătoare lumină lirică e de negăsit la nord de Alpi141.
87
trebuie să întunece valoarea reală a celor mai "*Căcî~ele reprezintă o nouă concepție despre pictura de
Do l-i Poroora Dînă la Belvedere, pictura napolitană de natura moarta e o flori sau grăn^i de fructe to £ap un o r PW o, = „„ ЯП* si cu cer agitat. O aristocrație decadenta, dar bogata, accepta cu avi divne aceste tablouri pe pereții palatelor ei. Iată reunite toate condițiile cerute pentrui ct producția napolitană să devină masivă și superflua. Așa s-a și m-flmplat; foarte numeroși pictori de mîna a doua au făcut tot ce au putut Su a o menține doar la un nivel mediocru. Și totuși aceasta umbra căzută asupra artei napolitane nu trebuie să întunece valoarea reala a celor mai bune realizări ale ei. Căci ele reprezintă o nouă concepție despre pictura de flori și de fructe. Nu mai este vorba de descrierea mai mult sau mai puțin precisă a tuturor farmecelor ale petalelor și ale corolelor de flori, ale pulpei și ale învelișului pufos al fructelor, așa cum fusese practicată, cu mai mult sau puțină amploare de la Breughel de Velur pînă ia Seghers și Mario dei Fiori. Este o încercare de arăta florile și fructele, prin însăși abundența și învălmășeala lor, ca o emanație vehementă a universului vegetal, ca o materializare eruptivă a bogăției lui fără margini. în aceste tablouri, lumina îmbină în mod intim elementele — apa și solul, planta și aerul care o scaldă. Coloritul, fie el alcătuit din văpăi înăbușite sau din cele mai rare opoziții reci, întinde deasupra formelor un văl de lirism, care domină poruncitor toate detaliile. Materia, grasă, păstoasă, așternută cu voluptate, suprapune și ea propriile ei farmece acelora ale redării exacte. Astfel, învelișurile fructelor și petalele par a se uni din nou cu mediul lor originar; ele mărturisesc că sînt particule ale acelei argile colorate care, pentru pictor, este substanța primă a lumii.
Le Neapole, deci, în perioada barocului, s-a ivit prima încercare modernă de a trata florile și fructele ca un pretext pentru orchestrările cromatice care exprimă un sentiment profund al unității panteiste a lumii. Aici trebuie căutată vestirea buchetelor exuberante ale lui Monticelli și ale lui Van Gogh.

Spania: natura moartă umilă și mistică al ХУП;1ea,’ Spania es!e P?ate *ara care a dus natura moartă la g adul cel mai înalt al artei, pumnd în ea maximul de suflet împreună cu maximul de sul. A ales ca modele obiectele cele mai umile, împrumutîndn le un caracter emoționant numai cu ajutorul culorilor și al liniilor fără a recurse începuturile genului în cadrul acestei școli rămîn cufundate în îXieric surprinzătoare. Tinerii cercetători spanioli^care vor conti^u^? reZultat~ pioni» in deasa pădure anoni^di sf dj B„°/aV“й?y- adevărat mărgini să limpezească ideile noastre despre epoca dc revelator despre natura moartă spaniolă în secolul SonT” Capito1 a începu? înaim^deTfhșbul1 RenaSerfl “de 5 Că pictarea de naturi moarte suflări ale naturalismului. Vechii scrii’tori vorSc'd/““de
88
fructe și de obiecte care, încă din ultimul pătrar al secolului al XVI-lea, ajunseseră la mare renume. Ei citează întîi numele lui Alfonso Văzquez, al lui Antonio Mohedano, al lui Blas de Ledesma, zis de Prado, și al lui Juan de Primif

trei au lucrat în Andaluzia — la Sevilla și la Granada — și au fost formați de pictorii italieni de grotești din școala lui Giovanni da Udine 143. Filiația picturii de flori, în cadrul acestui tip de decorație în maniera antică poate fi urmărită aici tot atît de limpede ca în Italia. în cartea sa Arte de la Pintura (terminată în 1637 și publicată în 1649), Pacheco cuprinde sub denumirea de grotești nu numai motive fantastice, ci și motivele luate din realitate: plante, flori, animale.

Acești primi pictori de flori și de fructe nu mai erau puri decoratori ci adevărati pictori de naturi moarte. Dovada ne-o oferă atît menționarea de către Pacheco a unor vaze, a unor fructe și a unor « colaciones », ale lui Velăzquez, cît și cîteva tablouri semnate de Blas de Ledesma, descoperite destul de recent (pl. 24). Sînt adevărate bodegones, în sensul pe care acest cuvînt îl va căpăta în curînd în Spania, adică nu numai merinde însoțite de personaje, ci tablouri autonome de merinde și de obiecte casnice. Aranjamentul lor este hotărît decorativ; obiectele sînt așezate pe mese de-a lungul suprafeței pictate, cu o regularitate deosebită. în plus, compoziția e de un arbitrar care nesocotește cerințele unei logici naturaliste: deasupra meselor se întind ramuri care sînt populate de păsări și al căror raport în spațiu cu restul scenei este inexplicabil. Tabloul reprodus în planșa 24 înfățișează fire de iris și de delphinium care răsar în mod enigmatic în fața unui perete și în spatele unui coș cu cireși. Toate aceste caracteristici sînt rămășițe evidente ale unei tradiții de decor mural; însăși reunirea fructelor, a florilor și a păsărilor este moștenită din aceeași sursă. Cum nu știm cum arătau &odfe£6wes-urile contemporanilor lui Blas, aceste tablouri ale lui ne informează despre forma pe care au luat-o primele naturi moarte spaniole. Surprindem de pe atunci în ele trăsăturile adînci care vor caracteriza operele marilor maeștri ai școlii.

Vorbind despre răspîndirea în toată Europa a tipului arhaic al Mesei servite, am arătat că tablourile lui Blas de Ledesma țin de acest tip și că ele datorează poate acest fapt influenței lui Juan van der Hamen y Leon, originar din Bruxelles, care s-a stabilit la Madrid cel mai tîrziu la 1595 144. Acest lucru e coroborat de faptul că motivele lui Blas sînt asemănătoare cu acelea ale lui Van der Hamen cel tînăr, care a fost elevul tatălui său. Ele constau in tăvi sau coșuri cu fructe, în mici vase, cutii rotunde, prăjituri, cuțite uitate pe masă; în primele Mese servite ale pictorilor flamanzi ele există în mod obișnuit. Maniera în care Blas mînuiește aceste elemente împrumutate se deosebește însă de deprinderile neerlandeze. El le distribuie cu o simetrie izbitoare. S-a observat că această dispoziție se regăsește în artele decorative ale Spaniei din secolul al XVI-lea: în ceramică sau mobilier. Lucrul nu e de mirare, căci simetria este unul din principiile fundamentale ale clasicismului Renașterii; chiar și în 1585, marele meșter aurar, Juan de Arphe, în poemul său «Varia commensuracion», opune cu aprindere «modernitatea» acestor principii fanteziilor flamboaiante ale stilului plateresc. Cînd vedem că naturile moarte ale lui Van der Hamen y Leon, ale lui Cotăn și ale lui Zurbarân respectă adesea o strictă simetrie, ne întrebăm dacă ele ascultă numai de pro-tunda nevoie de rigurozitate a spaniolilor. Acest expedient al esteticii idealiste n-a fost el oare folosit atîta vreme în scopul de a «înnobila» bodegon-тЛ,
subiect care rămînea «vulgar» în ochii unui Carducho^ încă la 1633, adică chiar în anul în care Zurbarăn picta Portocalele și lămule (pl. 66)

Blas aliniază obiectele sale, alăturîndu-le pur și simplu, m friza, pe un i undai întunecat, și le luminează puternic dintr-o parte. Aceste procedee vor n reluate de toți maeștrii feod^o/z-ului fără personaje, pmă la Zurbarăn (pl. 66). Astfel obiectele par captive intre fundalul de nepătruns și lumina ce le izbește direct. Ele sînt parcă lovite de imobilitate și date pradă ei în toată frumusețea lor. La Blas, nu este încă vorba decît de o încercare timidă a acestei lupte dintre lumină și materie. La Cotân, însă, și la Zurbarăn, care au profitat de lecția lui Caravaggio, raza lui Blas va deveni neîndurătoare. Ea va dobîndi puterea de a izola lucrurile pe fundalul lor de noapte solemnă și de a revela în ele o halucinantă splendoare. E o lumină pe care sîntem tentați s-o numim metafizică, pentru că umple cu harul spiritului aceste simple adunări de obiecte heteroclite, care, luminate în alt fel, n-ar fi decît niște etalări stîngace.

Astfel Blas pune bazele calității esențiale a celor mai bune naturi moarte spaniole: aptitudinea de a cufunda lucrurile cele mai familiare într-o atmosferă irațională, datorită unei compoziții și unei lumini deosebite. El o transmite

lui Sanchez Cotân, care este elevul lui la Toledo, și care, la rîndul său, pare să-l fi influențat pe Zurbarăn. Născut la Toledo, lucrînd în acest oraș și la Escorial, Blas a intrat în contact cu regele; Filip al II-lea a apreciat atît de mult talentul lui, încît l-a trimis pe artist sultanului din Maroc, în slujba căruia el a pictat cîteva tablouri de fructe. Blas a fost deci un pictor de curte. Această ambianță se reflectă în cele trei bodegones ale sale care grupează fructe alese, vase de orfevrărie, flacoane, prăjituri, păsări rare, draperii. Compozițiile somptuoase din a doua jumătate a secolului al XVII-lea, de la Baschenis pînă la Cavalerul Maltez și la Monnoyer, își au precursorii în aceste picturi, care datează probabil de pe la 1590. Tablourile lui Blas trădează o legătură directă cu Juan van der Hamen cel tînăr. Se știe, de pildă, după cum am arătat,~ că la 1617 Giovanni Battista Crescenzi a pictat în Spania fructe în manieră caravagescă. Există însă un bodegon al lui Cotân cu mult anterior, semnat și datat din 1602. Acesta a pictat de asemenea dulciuri care, după cum observă Julio Cavestany, erau rezervate la acea epocă, în Spania, clasei celei mai bogate, îndeosebi curtenilor. Blas și cei doi Van der Hamen formează un grup de pictori de curteU5, care dau, la Toledo și la Madrid, tonul m pictura de natură moartă.

Afară de Vâzquez, de Mohedano și de Blas, istoricii vechi pomenesc pe un alt pictor eminent, Juan de Labrador. Arta lui a fost apreciată în Anglia și în Franța unde și-a atras elogiile lui Felibien, care de obicei înclina prea puțin să se oprească m pi<jtoni„ de naturi moarte. Labrador s-a format în atelierul « divinului » Morales, in Estremadura, și a murit în primii ani ai secolului al XVII-lea. Se citeaza ca fiind pictate de el nu numai flori și fructe, care i-au cîsti«at renumele, ci și cărți și lucruri de-ale gurii, deci adevărate bodegones. Din neacut Aceea care Tот16?113 lui n'a foSt regăsita pînă un tablou de fructe de la Hampton Court, atribuit lui Labrador de catalogul colecției lui Carol I al Angliei Este un blid cu mer / biguri asela pe o masă, pe care se găsesc ghinde și diferite alte fructe Vrejuri de vkă frunzoase se întind deasupra fructelor și umplu toată suprafața pernă comstituie un arhaism Ansamblul nu este însă văzut de sus?far lumina X

90

fează formele cu putere și le face plastice. Totodată, eclerajul respectă eleganta precizie a siluetelor: cele mai mici crestături ale frunzelor, contururile sinuoase ale merelor se detașează în tonuri deschise, menajate cu abilitate pe fondul părților umbrite. întreg acest stil, totodată larg și incisiv, ar fi de neconceput tară influența lui Caravaggio; este chiar acela al Coșului de fructe de la Ambro-siana. Ca și în acesta, fructele lui Labrador aveau pe ele picături de apă transparente149. Un clarobscur accentuat dă fructelor de la Hampton Court și cîtorva alte tablouri, avînd un caracter cu totul analog]5°, un aspect evoluat. înțelegem de ce Palomino îl compara pe Labrador cu napolitanul Ruoppolo; această asemănare constituie de altfel un argument suplimentar pentru ca acest grup de picturi să fie atribuit misteriosului spaniol. Labrador ar fi deci un interpret foarte personal al lui Caravaggio, iar rolul lui în istoria naturii moarte spaniole, de însemnătate capitală: el ar fi acela care a introdus în ea acea grandoare monumentală, atît de izbitoare la Cotân și la Zurbarăn. Căci nu întîlnim în operele sale presupuse nimic din acea prețiozitate și nici din acea minuție proprii formulei flamande a Mesei servite, astfel cum o regăsim la pictorii de curte despre care a fost vorba mai sus. Ar fi existat deci, la sfîrșitul secolului al XVI-lea, două forme fundamentale

de florero și de bodegon9, una comparabilă cu creațiile contemporane ale Nordului, alta tributară Italiei caravagești; prima, reprezentată de Blas de Ledesma și continuată mai tîrziu de Van der Hamen y Leon; a doua, de presupusul Juan de Labrador.

Această a doua formă avea să asigure grandoarea genului. în adevăr, chiar în epoca lui Blas și a lui Labrador, în jurul anului 1600, apare un maestru de mîna întîi, unul dintre cei mai remarcabili pictori de naturi moarte, călugărul certozin Juan Sanchez Cotân. Desigur că nu învățătura lui Blas, de la Toledo, a fost aceea care a determinat caracterul artei lui Cotân, așa cum o cunoaștem. Cotân a putut, firește, să-și însușească din ea cîteva elemente importante ale artei sale: amestecul realismului cu fantezia, compoziția geometrică și farmecul obiectelor luminate ce apar pe un fond negru. El a suferit însă negreșit alte influențe mai hotărîtoare. Tablourile cunoscute nouă din opera lui au fost

pictate cam la vîrsta de patruzeci de ani; ignorăm însă totul despre acești patruzeci de ani. Arta lui, ca și aceea a lui Labrador, nu se poate explica fără cunoașterea clarobscurului și a monumentalității cara-yagești. Dar Cotân și Labrador sînt contemporani cu Caravaggio; și, în stadiul actual al cunoștințelor, nimic nu ne permite să precizăm pe ce cale au putut ei sa aibă acest contact, dacă nu prin studiul tablourilor italiene, din care, mea de pe atunci, un mare număr era importat în Spania. în 1603, Cotân s-a călugărit și, cu acest prilej, a întocmit un inventar al bunurilor sale, în care sînt consemnate unsprezece bodegones9, descrierea unuia din ele corespunde estul de bine tabloului reprodus în planșa 61. Trebuie să ne dăm seama ue extraordinara precocitate a talentului lui Cotân. El este primul maestru in Europa care a știut să tragă învățături din naturalismul și eclerajul lui -arayaggio în domeniul naturii moarte. Alături de Coșul cu fructe al lui Cara-yaggio, naturile sale moarte sînt cele mai puternice din cîte se cunosc în Europa, înainte de acelea ale lui Velăzquez și ale lui Zurbarân. Cotân a continuat sa picteze la mănăstire; începînd din 1612, a lucrat la Granada. Pe lîngă compoziții religioase mediocre și provinciale, el a pictat numeroase tablouri ue fructe și flori. Criticii vechi nu vorbesc decît despre aceste subiecte, fără a menționa extraordinarele sale bodegones9, avem însă impresia că cei mai vechi
91
pictori dc naturi moarte, atit în Spania dt și în Italia, erau țe vremuri Bodecones-unle lui Cotân se prezintă de obicei sub forma unor nișe scobite în perete și adăpostind legume și fructe dintre cele mai familiare. Aceste nișe se deschid pe fonduri întunecate. Contrastul brusc al peretelui și al fructelor, strălucitoare și tangibile, cu un fundal abstract conferă acestor tablouri un caracter ireal. Se simte imediat în ele o înalta ținuta spirituala. De indata ce începem să le analizăm, această impresie se accentuează: structura compoziției este calculată cu îngrijire. Varza și pepenele, tablou reprodus in planșa 61, și care reprezintă o capodoperă a picturii spaniole, ne permite, mai mult decît orice bodegon al lui Cotân, să discernem resorturile artei sale. O curbă hiperbolică leagă între ele legumele și fructele și străbate în diagonală cubul format de nișă; o altă direcție diagonală este indicată de umbra din stînga, de crestătura pepenelui și de castravete. Fiecare fruct sau legumă este un volum a cărui dimensiune, formă și mișcare se opun volumului învecinat, asemenea unor note muzicale ce se succed. Perspectiva și lumina sînt controlate cu o pasiune rece. Culoarea, deschisă și oarecum acidă, este redusă la o alternanță de galben și verde. Toate acestea vădesc o artă extrem de intelectuală și un aer mistic. Să deschidem inventarul bunurilor sale, întocmit chiar de Cotân151: singurele cărți pe care le menționează în el sînt un Tratat de perspectivă de Vignola și un « Libro de musica». Artistul e în acel moment pe punctul de a intra în tagma monahală: el oferă toate tablourile sale de flori Fecioarei Maria.
Toate iodegowes-urile lui Cotân sînt astfel de cămări pline de solemnitate și magie. Toate înfățișează simple provizii așezate pe un zid sau atîmate în aer cu o mînă de geometru și de poet care combină o lume de minuni: n-a suspendat el oare o gutuie și o varză, pentru a le face să se rotească și să strălucească, asemenea unor planete într-o noapte fără margini ?
Cotân a dat naștere unei școli care e puțin cunoscută dar nu lipsită de interes. Artiștii pe care i-a impresionat n-au putut păstra rigoarea lui geometrică. Ei aparțineau unei generații care își exprima neliniștea prin forme mai libere și o tușă mai vibrantă. în uriașele anghinare spaniole pe care le împrumutau de la Cotân, ei puneau o vitalitate virulentă și dramatică. Lumina lor era mai alunecătoare, umbrele lor mai puțin precise, nuanțele lor de mov și de verde, mai stridente decît ale maestrului. Este cazul tabloului din Muzeul de la Strasbourg, reprodus în planșa 60 din prima ediție a cărții de față, a cărui tradițională atribuire penelului lui Cotân este de nesusținut. El prezintă un întreg aspect profund al naturii moarte spaniole, aspect care va reînvia în zilele noastre, în Mexic. O comparație între aceste Anghinare și Dovlecu lui Siqueiros (pl, 123) dezvăluie același fel de căutări picturale și poetice, aceeași urmărire a elementului vizionar în realul imediat.
De la Cotân paie să purceadă arta fcod^gofw-urilor lui Zurbarân. El aplica aceeași rigoare în compoziție, aceeași autoritate în ecleraj și folosește aceeași . ascetica a obiectelor, dispuse în fața unui fundal întunecat. Nici aici filiația nu poate li stabilită cu precizie, Tînărul Zurbarăn, care l-a frecventat pe Velăzquez și a evoluat, Iară îndoială, în cercul caravagiștilor de

la Sevilla, nu era departe de Cotân, care trăia la Granada. Influența lui Velăzquez n-ar putea însă explica ordonarea geometrică, intensa stilizare și aspirațiile spirituale ale, bodegones urilor lui Zurbarân, trăsături pe care cămările de provizii ale lui Coi an erau apte să li le impună cu o putere deosebită.
92
r*
Se pare însă că Zurbarăn n-a pictat naturi moarte autonome înainte de prima lui ședere la Madrid, care a avut loc la 1633, adică chiar în anul cînd el a semnat Portocalele și lămîile sale (pl. 66) 152. Lucrul e cu atît mai verosimil cu cît se observă în ZWegowes-urile lui — în Vasele de la Prado îndeosebi — o anumită legătură cu lucrările madrilenului Juan van der Hamen y Leon nu în stil, care la Zurbarăn e mai liber decît la artistul format de estetica'flamandă, ci în alegerea motivelor: coșuri cu fructe și vase așezate pe farfurii. Această legătură a fost viu simțită, de vreme ce i s-au atribuit lui Zurbarăn unele dintre cele mai frumoase tablouri ale lui Van der Hamen, printre care cel reprodus aici (pl. 64), restituit adevăratului său autor153, în momentul cînd Zurbarăn a sosit la- Madrid, Van der Hamen era mort de doi ani. El a lăsat însă în oraș o reputație solidă și o școală de imitatori. Zurbarăn a cunoscut deci operele lui și poate ca ele l-au îndemnat să picteze bodegones-vcn. independente.
Acestea sînt extrem de rare164. In cele două mai importante, Portocalele și lămîile (pl. 66) și Vasele de la Prado, sîntem izbiți de compoziția în friză, de simetrie, de luminarea intensă — trăsături care toate au devenit caracteristice pentru forma cea mai originală a bodegon-ukui spaniol. Tabloul Portocale și lămîi e o capodoperă a naturii moarte din toate timpurile.^ Influența caravagescă este manifestă în el: forme parcă purificate de lumină, precizie cristalină a detaliului și, totuși, densitate monumentală a volumelor. Această influență apare cu desăvîrșire asimilată de o minte care aspiră la un stil controlat mai sever și mai conștient de capacitățile sale de expresie spirituală decît a fost vreodată acela al lui Caravaggio. Zurbarăn este înzestrat în cel mai înalt grad cu acea « facultate de uimire » care stă la baza oricărei creații autentice și pe care Henri Focillon știa atît de bine s-o propage în jurul lui. Orice pictor original de naturi moarte nu face decît să ne dea o mărturie a uimirii lui în fața frumuseții lucrurilor. Se pare însă că, în secolul al XVII-lea, artiștii spanioli — am văzut acest lucru la Cotân — simțeau mai adine decît ceilalți transformările și ritmurile neașteptate pe care soarele le impune obiectelor și din care pictorul poate scoate corespondențe cvasi muzicale. Zurbarăn nu pictează decît puține obiecte deodată și ni le oferă în integritatea lor; volumul și linia păstrează la el o elocvență simultană; niciodată el nu lasă lumina sau umbra să absoarbă o parte din relieful sau un fragment din conturul unui obiect. Așadar, el gîndește obiectul în loc de a-1 picta pur și simplu așa cum îl înregistrează ochiul său. Compoziția sa, pe care Caves-tany o califică atît de just drept « compensată », nu e mai puțin lucidă. Pictorul acordează arabescul unei frunze cu rotunjimea unei lămîi, iar evazării unei cești el face să-i corespundă evazarea unui coș: e convins, la fel ca Cezanne sau ca Braque, că dintr-o natură moartă poți face o simfonie plastică. O atmosferă de spiritualitate emană din aceste fructe, care răsar din liniștea întunericului. Roberto Longhi, Julio Cavestany, Martin Soria155 insistă asupra caracterului mistic al naturilor moarte ale lui Cotân și ale lui Zur-karân? «ale acestui călugăr pictor și ale acestui pictor de călugări». Ei au, fără îndoială, dreptate. Ori de cîte ori simetria domnește într-un bodegon, gîndul ni se duce, ca și al lor, la acele flori pe care mîini pioase le aranjează în tăcere și în ordine pe treptele altarelor spaniole. « Aceste coșuri cu fructe, în primul plan al tabloului, sînt parcă ofrande votive depuse cu pietate în fața nișei care adăpostește imaginea sfîntului. Cu farmecul naturaleței lor atît de simple, s-ar zice că ele își exală aroma ca o tămîiere» l6°.
93
Asa si este • dar emoția și gîndul religios sînt de^ cu totul alta calitate decît la Ghirlandele, fățiș votive, pe care, în aceeași epocă, le picta, cu un zel mona-haf specific flamand, iezuitul Daniel Seghers. Și unele și altele sin na un moarte ale Contrareformei. Dar acelea ale spaniolilor м se mărginesc la flori, care sînt luxul naturii. Ele exprimă credința printr-o raza de grație divina care luminează obiectele de fiecare zi. Ne aflam m patria Terezei d

Avila, marea sfîntă casnică, aceea care nu intra nicicînd intr-o bucătărie fara a gîndi că «Domnul păşeşte printre oale»167. я
Dacă Zurbarăn a pictat puţine ele au fost in schimb toarte remarcate — se cunosc două replici ale Portocalelor şt lămulor^ datind chiar din acea epocă — şi au avut imitatori. Există numeroase tablouri excelente pe care nu le putem desemna mai bine decît situîndu-le în anturajul pictorului (pl. 65). Ele posedă adesea o robusteţe care le apropie de spiritul maestrului. în schimb, plăcuta natură moartă de Vase de la Muzeul din Kiev, semnată de fiul artistului, Juan Zurbarăn158, denotă deja, în compoziţia ei lipsită de ritm şi de accent major şi în perfecţiunea căutată a detaliului, o slăbire a concepţiei şi a facturii originare. Aceste tablouri ar putea fi clasate provizoriu în două grupuri: acelea care prin simplitatea ce le caracterizează, în ciuda rafinamentului compoziţiei, sînt parcă ediţii rustice ale stilului lui Zurbarăn şi acelea care se străduiesc să imite aranjamentele lui calculate, înmulţesc motivele şi ajung la o interpretare oarecum afectată a calităţilor sale.
9
Coşul cu flori (pl. 64 din prima ediţie), exemplu al primului grup, este de o execuţie mult mai sumară decît aceea a maestrului; compoziţia tabloului, înscrisă într-un semicerc a cărui culme e sugerată de cei trei trandafiri, nu are nimic rigid, ea e impregnată de o eleganţă ingenuă; eclerajul dă o viaţă neobişnuită formelor, pe care le simplifică într-un fel care i-ar fi plăcut lui Cezanne. Prin desenul lui de o probitate extremă şi prin stilul lui sobru, acest tablou mărturiseşte filiaţia lui cu arta lui Zurbarăn. Alcătuit din obiectele cele mai simple, el parvine să ne transporte în plin ireal. Aceste vase, aceste flori, această stofă compun un fel de tablou vivant, figurat de fantome luminoase şi uşoare.
Tabloul cu Farfurii (pl. 65) 169, care reprezintă al doilea grup, este totuşi lantastic. El constituie o arhitectură complexă, în care cercurile, cuburile şi sferele se înlănţuie într-un joc misterios. Ansamblul e ca un peisaj cu clădiri m dreapta şi o alee largă de parc, în stînga, figurată printr-un şir de farfurii, care se încheie cu o mică piramidă100. Se poate vorbi despre cartezianismul unor anumite naturi moarte franceze din secolul al XVII-lea Dar ‘ P.an.*? Etcnaştern şi a secolului al XVII-lea era cu adevărat obsedată de sne-culaţiile asupra purităţii geometrice a formelor. în acelaşi moment în care Hhf л Arphe publica poemul său «Commensuracion », arhitectul Escoria-ip 2 o™
kgSe й de ved-em. P' <**>
vîrşită prin arhitectură, operă a omuhfl s? ’sef^useţea deşă-şi neregulate a produselor naturii. Pentru a lefrumuseî“ sălbatice conferea „oblojea unei ordini matematice. !„ abioK, wXeoSdu"? de ut», acelaşi contrast, între fructe sau n„,i şi obieaele proSe sKnrnoM minţii omeneşti, animă lucida cifrare a formelor. Această geometrie nu este în slujba raţiunii, ci în aceea a visului. E o geometrie lirică, foarte străină de Descartes. Departe de a introduce claritate în realitate, îi dă acesteia un caracter misterios. Numai Spania a fost în stare să imagineze asemenea naturi moarte.
O prelungire a şcolii naturii moarte din sudul Spaniei se iveşte în Portugalia prin penelul Josefei de Ayala, zisă de Obidos, după locul ei de reşedinţă. Venită de tînără de la Sevilla, unde s-a născut, ca fiică a pictorului Baltasar Gomez Figueira, ea a cules desigur de la acesta ecouri ale artei andaluziene si valenciene. Astfel, Coşul ei din colecţia Espirito Santo Silva, de la Cascais, trădează o influenţă a lui Zurbarăn, în timp ce compoziţiile ei alegorice ale Lunilor (colecţia Siqueira Sao Marinho, de la Alenquer) plasează etalaje de peşti, regulat dispuse după maniera andaluziană, în faţa unor fundaluri de peisaj, potrivit formulei lui Miguel March şi a lui Tomas Hiepes, pictori din Valencia. Fată bătrînă evlavioasă şi plină de graţie gingaşă, Josefa de Obidos arată o fermecătoare stîngăcie provincială în tablourile ei religioase, iar în unele dintre naturile ei moarte, un arhaism uneori surprinzător: cele două mari Deserturi, de la Muzeul din Santarem, datate din 1676, în care dulciuri alese şi vase umplu toată suprafaţa pînzei, ar fi putut fi pictate cu cincizeci de ani mai devreme 161.
Paralel cu seria de bodegones, strălucite şi severe, pictate de Cotân sau Zurba-rân şi de discipolii lor, Madridul a cultivat Mesele servite. Cel care le picta mai bine era Juan van der Hamen y Leon. Lucrările tatălui său, venit de la Bruxelles, rămîn necunoscute; ne putem face însă o idee despre ele pe baza

acelora ale fiului, care mai păstrează, pe la 1600, multe elemente ale artei flamande și prezintă asemănări izbitoare cu naturile moarte ale lui Osias Beert, din Anvers 162. Tînărul Van der Hamen, care adăugase numelui său pe acela de Leon163, a devenit repede un pictor la modă. Ca și alți madrileni, găz-duiți adesea în palatele protectorilor lor, el ținea un atelier deschis publicului și în care se întîlnea lumea elegantă. Atelierul lui Juan de Arellano, renumit pentru florile sale, era deosebit de frecventat. Se vede de aici cît de apreciată era natura moartă în Spania, nu numai în cercurile intelectuale ci și în cele mondene; și aceasta încă din prima treime a secolului, dat fiind că Van der Hamen y Leon a murit în 1631.
Acest pictor a păstrat cîteva trăsături ale esteticii tatălui său. Prăjiturile sale, atît de frecvente la Beert și la alti artiști flamanzi, cutiile sale de bomboane, borcanele cu dulcețuri, fructele alcătuiesc Deserturile unei mese rafinate, care, după cum arată Cavestany, apare seniorială în Spania 1Gd, dar care în Țările de Jos ajunsese la îndemîna burgheziei înstărite. Acestor dulciuri alese, sclipitoare și crocante, le corespunde o redare fină, minuțioasă, plină de modulații delicate, pătrunsă și ea de spirit flamand. Totuși Van der Hamen cel tmăr, născut la Madrid, era deja pe jumătate spaniol. Arta țării natale a exercitat asupra lui o influență care nu era neînsemnată. în primul rînd, coloritul lui tinde la o armonie caldă și mată, în care se contopesc un gri mătăsos, un brun de ocru și un roșu cărămiziu; acest colorit se deosebește de gama flamandă, care, chiar și atunci cînd e estompată, ca la Osias Beert, păstrează totdeauna o strălucire de bijuterie. Compoziția lui e mai arhitecturală decît acea a flamanzilor. Ea se supune adesea unei ordini regulate și simetriei. Se cunosc tablouri de ale lui, în care obiectele sînt înfățișate într-o nișă cu totul asemănătoare cu acelea ale lui Cotân Folosirea soclurilor de piatră, care
95

opun cuburile lor rigide fragilității sticlei și a prăjiturilor, constituie de asemenea o trăsătură caracteristică a fodte^flfl-ului spaniol. Atirnat, la Expoziția de la Oranierie, alături de Deserturile aparținînd tipului arhaic internațional — acelea ale unui Beerts, ale unui Linard sau ale unui Flegel — tabloul lui Van der Hamen se detașa imediat de acestea. Emana din el o distincție serioasă, aproape gravă, și acea sobrietate a coloiitului, care sînt specific spaniole. Nu este de mirare că acest pictor a satisfăcut gustul clientelei sale madrilene. Succesul lui a fost exploatat multă vreme de fiul său Francisco și de alti imitatori. Juan de Espinoza a practicat de asemenea acest tip de bodegon de lux, în care obiectele prețioase sînt dispuse în mod simetric, dar fără monumentalitate.
Toate cele ce preced nu privesc decît natura moartă fără personaje. In aceeași vreme, se pictau însă bodegones-vtri propriu-zise: acele Dughene, acele Piețe, acele Bucătării, acele Scene țărănești în care personajele își împart suprafața pînzei cu obiectele, sau se retrag în spatele acestora. Ele au apărut simultan, la începutul secolului, în Andaluzia și în Castilia. Cele mai frumoase, acelea ale lui Velăzquez, s-au născut în Sud.
Concepția unor asemenea tablouri, de tradiție manieristă, s-a infiltrat în Spania, din Italia. Se știe că Vincenzo Campi, unul din cei mai valoroși reprezentanți ai fodegon-ului italian, a venit în Spania în 1584 și că tablourile sale au fost importate în această țară, unde au fost foarte apreciate. Această mișcare de idei artistice s-a repetat la începutul secolului al XVII-lea, atunci cînd naturalismul lui Caravaggio și al școlii sale a împrospătat tema, dezbră-cînd-o de caracterul ei exagerat și senzațional și conferindu-i atmosfera de realitate imediată, atît de scumpă spaniolilor. Influența aceasta nu poete fi pusă la îndoială, cu toate că este imposibil de dovedit, în prezent, că tablouri caravagești s-ar fi găsit în Andaluzia în perioada de formație a tînărului velăzquez. Deocamdată, lucrul nu poate fi covedit^ se știe însă că un comerț permanent aducea în Spania numeroase picturi italiene. E și mai neserios sa se declare că «naturalismul și clarobscurul pluteau pe atunci în aer» g că~ au putut acționa independent și simultan în amîndouă peninsulele. Exista prea multe asemănări directe între lucrările din cele două țări, iar prioritatea cronologică a Italiei caravagești e prea bine stabilită, pentru ca acest lucru să poată fi admis. în jurul anului 1400, realismul plutea de Шзaccio!^ aeГ’ tOtuși’ ce PrăPastie î1 desparte pe Van Eyck

de
.fec?Q8t*tuirea viePţ trecute pe lipsa de documente scrise, cînd
,tablourile„ insele, care reclama comparaţii imperioase, e o mare gre-£ staS
htent? eT?ПСI T°Cmai peЛ" fă în SPania ^stul realist e£sta secolul al XVI-lea.
Intilnirea cu o singură scenă de gen a lui Caravaamo
pentru'a°IeтгтiпГп^iCere?/aC/eГ deoseb.it d? Pitesc, a putut fi suficientă P™1 ™
a aetermina naşterea iode^ones-unlor tînărului Velăzouez F d? яінпя ьos u™în.
i"'"' .»"«■»' tîsxs я Ш vitrina unei librarii le sugerează uneori soluţia
personală a unei nrohleme
suprema şi niciodată pe deplm realizată - dacă nu căutînd să-i desconere geneza.
înseamnă oare a-1 diminua pe Velăzquez, cum par să se teamă inii,

96
dacă indicăm atît drumul pe care Caravaggio i l-a deschis cît şi extraordinara
distanţă pe care a străbătut-o cu o îndrăzneală fără pereche ? Cred că înseamnă
doar să-1 înţelegem în chip mai intim.
De fapt. Andaluzia, unde Velăzquez se formează ca tînăr artist, practică de la
începutul secolului, W^n-ul de tip Campi-Passerotti. Ne-o dovedeşe formal
tabloul semnat şi datat la Ubeda de Juan Esteban ,eo. El înfăţişează trei
personaje rustice şi un senior, redat destul de caricatural, care rîd şi se
agită în faţa unei mese încărcate cu merinde, sub o friză formată din cioz-vîrte
de carne şi din piese de vînat, atîrnate de tavanul unei dughene. S-au remarcat
analogii de concepţie şi de culoare între această pictură şi un bode-gon semnat
şi datat din 1626 de Alejandro de Loarte 167. Acesta din urmă a lucrat la
Toledo, departe de Ubeda; mai degrabă decît să presupunem că a existat o
legătură directă între cei doi artişti, putem să credem că s-au inspirat dintr-o
sursă comună, care este arta italiană; pentru Esteban, exemplul lui Passerotti a
cîntărit probabil mai greu; pentru Loarte, acela al lui Campi.
Velăzquez a început să picteze pe la 1617, la vîrsta de optsprezece ani, scenele
sale de gen în care natura moartă este pusă în valoare (pl. 63). între acestea
şi opera lui Esteban nu e decît un interval de un deceniu: sînt două concepţii
fundamental diferite despre bodegon, şi ceea ce le separă este elementul nou
introdus de Caravaggio. Tînărul pictor îşi mai aminteşte de vechea formulă
manieristă: el instalează natura moartă în primul plan al tabloului şi plasează
o scenă religioasă în fundul compoziţiei, la fel ca Aertsen sau ca Beuckelaer
168. Dar modul de a vedea scena este de un realism sobru, care respiră adevărul
cotidian. Obiectele sînt puţin numeroase, astfel încît atenţia noastră e
reţinută de ele, în timp ce ea se împrăştie în faţa profuziunii manieriste; ele
sînt puternic luminate de sus şi din stînga; aşezarea lor corespunde naturalului
vieţii. Caravaggio a opus cu un sfert de veac mai devreme toate aceste trăsături
manierei lui Campi şi a lui Passerotti. Tînărul Velăzquez urmează acest exemplu,
dar viziunea lui e atît de proaspătă şi de puternică, încît îl împiedică de a
interpreta pur şi simplu arta caravagescă. El se mărgineşte să descopere cu
entuziasm un mod deosebit de a privi realitatea, pe care Caravaggio l-a făcut
posibil. Ne gîndim la legătura ce există între Le bonbock (Ţapul cu bere) al lui
Manet şi tablourile lui Frans Hals: ea ne arată, în mult mai mare măsură decît
datoria contractată faţă de vechiul maestru olandez, resursele proprii ale lui
Manet, pe care acest împrumut le-a făcut să ţîşnească. Simţim că Velăzquez n-a
putut vedea multe opere caravageşti, că nu le-a studiat şcolăreşte pe cele
observate de el, dar că le-a tost recunoscător pentru faptul că i-au mijlocit un
contact direct cu realitatea h Йем818111' nU I_1 PUtea IП8pIГa învătătura> încă
manieristă, primită de Aceste W^es-uri din tinereţe sînt pline de pasiune
debordantă centru
KJSFSh S:'b VdfcqS sS
acelea akU "ca,avaggl» ₽Ки'exfiă'T, P,± Sen2"ak * Ub"? d"!t o ordJie înnăsen ă ,
? 8U8^ută' controlată, ci un stil care pare să fie
de lumfnăpfe^ ih0t-r?tă « Pctelor de umbl* Şi a celor
decît Caravaffirin el <Pi 111 a ni?* 1 c^cx\1^ mci seînteierea. Totuşi, mai
laconic între luminări n - I (Lmia2lne mai îndesată a formei, mai sumar
împărţită Ş m ra. O asemenea spontaneitate a viziunii era necunoscută
97
pînă atunci. Ea face să se simtă o comuniune directa, aproape brutala, intre
corp şi atmosferă, şi dă naştere unui raport pictural care scapa atît lui
Caravaggio cît şi artiştilor olandezi din secolul al XVII-lea. Avem impresia ca

naturile sale moarte sînt singurele, în toată pictura veche, care n-au fost pictate într-o lumină de atelier. Totuși, Velăzquez n-a rupt legătură cu tra iția în această privință. Dar viziunea lui asupra naturii era atît de independenta de convenția optică a epocii, incit a restituit luminii zilei, închise in atelierul lui, întreaga ei virulența. Fără a reda aerul liber, el a icdat lumina liberă. Pasionata lui supunere la ceea ce-i dicta natura nu se va repeta decît cu două secole și jumătate mai tîrziu. Nu fără motiv și nici în zadar, privirea lui Manet se va fi îndreptat spre Velăzquez.
Se știe că Velăzquez a mai executat și naturi moarte fără personaje; ele reprezentau «păsări, pescării, coarne de cerb, vînat cu o bufniță »; nici una din cele ce-i sînt atribuite nu par să-i aparțină cu adevărat. După ce a pictat timp de cîțiva ani bodegones-ши, el n-a mai revenit ulterior decît în mod excepțional la această temă. în epoca maturității, cînd viziunea lui devine mai suplă, el dă obiectelor neînsuflețite pe care le include în compozițiile sale mai puțină autoritate, mai puțină solitudine. El le amestecă strîns cu ambianța ansamblului, le permite să se lase absorbite în mai mare măsură de aer și de lumină. Cine nu-și aduce aminte, totuși, de roțile și vîrtelnițele « Torcătoarelor » sau de buchetul de trandafiri care o însoțește pe Infanta Mărgărită, de la Muzeul din Viena ? Ele sînt tot atît de adevărate în imponderabilitatea lor fantomatică, pe cît sînt de adevărate oalele și farfurioarele 6o<7e£ояг$-иri1oг, în densitatea lor palpabilă.
Realismul lui Velăzquez e mai senzual și mai candid decît acela al lui Cotân și al lui Zurbarăn. BoJ^ow^s-urile lui sînt lipsite de orice spiritualitate, ele ignorează geometria și lumina «metafizică». Concepția lor pare deosebit de pămînteană alături de cămările mistice și de coșurile votive. Ea nu e totuși mai puțin spaniolă: realitatea nu are preț pentru el decît prin ce e autentic și unic în fiecare ființă și în fiecare obiect. Nu vreau să spun că Velăzquez face portretul fidel al fiecărui ou și al fiecărei farfurii. El face mai mult: le pictează cu o intensitate suficientă pentru ca ele să devină oul și farfuria prin excelență. El găsește, pentru ca experiența simțurilor noastre să le accepte, nu știu ce albeață rustică, făcută din migdale, din brînză și din lapte. S-ar zice ca, in comparație cu el, nimeni, nici chiar Breughel cel bătrîn, n-a știut sa picteze naturi moarte cu adevărat țărănești, de o sănătate atît de robustă, atît de elementara.
Ne putem închipui cît de adîncă trebuie să fi fost impresia produsă de ase-
H>ei^йгпi1Cc3П focm^ ln momei?tul cînd barocul spaniol devenea conștient încă deneГ™™ Academismul manierist, contaminat
ale tină^ltP coL ?4UT Sa- ?1Cч“ naturi moarte Aspirate din acelea SnaS si idolul curth i1? CÎ*1V? ani artistul cel mai renumit din
lui Velăzquez- ele n au пппцЛf<?ar!e frumoase tributare manierei iui yeia/.quez, ele n-au putut fi mea restituite autorilor lor si nici primate ES Scf'
eîSt™cas,ă ,inito“tă “ J» N" XS spaniole; ele au Imbogățit-u cel m“ft e"i"t"
S™"""" """
!naSp“ ia' fta*V&2 * »”'■« • «*•
m spania, mai mult decît in alte țări, o sene de pictori nespecialiști. Maeștri

ai picturii religioase — Alonso Cano 160, Mateo Cerezo 17°, Antonio Pereda, Francisco Herrera cel bătrîn — au executat ия^я/ш-иgi foarte apreciate; acelea ale lui Herrera au devenit în secolul al XVIII-lea de negăsit în Spania, pînă într-atît fuseseră ele căutate de străini171. I se atribuie lui Mateo Cerezo, în afară de iot/^ow^-urile semnate, păstrate în Mexic, cîteva tablouri de o concepție și de o calitate de execuție remarcabile 172 Sînt pînze întunecate, în care o halcă de carne fosforescentă și cîteva legume abia indicate par să se materializeze ca niște apariții spectrale; obiectele sînt formate din tușe ușoare, care întind paste subțiri și argintii, ca membranele de insecte. Există în aceste subiecte de o banalitate extremă o putere vizionară pe care numai Spania a putut-o găsi.
în ciuda extraordinarului ei nivel, care se impune nu numai în operele maeștrilor, ci și în lucrările, foarte numeroase, rămase încă anonime, natura moartă spaniolă n-a știut să evite o decădere relativ rapidă. Aceasta s-a produs, ca și în alte părți ale Europei, sub presiunea gustului decorativ și în urma contaminării cu spiritul celorlalte școli. Pictura de flori rezumă, mai bine decît orice altă temă, această evoluție.
Nu cunoaștem în prezent decît foarte puține flori din epoca eroică — aceea care

se întinde de la Labrador și de la Cotân pînă la Zurbarăn. Florile lui Zurbarăn — unele i se atribuie în baza analogiei lor cu acelea ce apar în compozițiile sale religioase — au acea solemnă puritate a formei și acea demnitate pe care, în toată Europa, numai spaniolii au știut s-o deducă din datele artei caravagești. în generația următoare, aceste calități devin excepționale. Pedro de Camprobin este singurul, sau aproape singurul, care le posedă. Originar din Castilia, el s-a stabilit la Sevilla, unde s-a apropiat de tradițiile lui Zurbarăn 173. A păstrat de la el calma compoziție în friză și o viziune clară. Dar formele sale nu mai au amploarea lui Zurbarăn, eclerajul lui nu are aceeași forță. El stăruie prea mult asupra unor prețiozități fără interes: prăjituri care se oglindesc într-un vas de cristal, mici mobile cu un sertar deschis, petale care cad, fluturi. Tot atî-tea infracțiuni împotriva maiestății simple a lui Zurbarăn și totodată concesii făcute gustului neerlandez. Nu e mai puțin adevărat că ceea ce rămîne din spiritul maestrului îi permite lui Camprobin să fie cel mai bun pictor de floreros din a doua jumătate a secolului.
Spiritul flamand reprezintă o gravă amenințare pentru școala spaniolă. Chiar și Juan de Arellano — cel mai celebru pictor spaniol de flori, în timp ce Camprobin abia dacă e menționat — se lasă sedus de prestigiul ghirlandelor și al buchetelor fracționate ale lui Seghers. La fel și elevul său Bartolome Perez, pictor de curte. Tablourile de flori devin obiectul unei mari admirații și o specialitate lucrativă; familii de artiști, ca aceea a lui Arellano, aceea a lui De La Corte, domnesc peste ateliere în care domnește o mare activitate. Palatele se umplu de picturi de flori, plasate uneori de ambele părți ale unui panou cu fond aurit, pentru a servi ca paravan. Spiritul decorativ triumfa. Dna din consecințele influenței exercitate de arta Țărilor de Jos a fost introducerea în Spania a temei Vanității. La prima vedere s-ar putea crede că sentimentul religios al acestei țări, sentiment căruia îi plăcea să se exprime în climatul realității directe, a favorizat această reprezentare. Adevărul e tocmai °PU8. Vanitățile spaniole sînt extrem de rare; cele citate și reproduse sînt mereu aceleași. S-ar părea că ideea fundamental puritană de la baza PWrd/u olandeze a îndepărtat pictura spaniolă de această temă. Această alăturare concretă între simbolurile vieții și emblema morții conține un îndemn moral
99
г* "=й g™
a cărui cultură picturală rămîne datoare deopotrivă de mult 8^51”и1и1 аД areTel gmXonunt« contact cu arta Țărilor de Jos ș cele mat multe mij-loace deTasknila inovațiile. El nu reușește, totuși, să evolueze in mod coerent în 1644, el pictează în același timp arhaicul Coș cu pahare spalate,de la Muzeul din Strasbourg (pl. 43) și Farfuria cu struguri și paharul de vin (Colecția R. Lebel, Paris)176, a cărui compoziție e deja comparabila cu aceea a unui Claes sau a unui Van de Velde. Linard e mai puțm variat, iar orientarea lui pare, la prima vedere, mai hotărîtă. Totuși, ultimele sale opere sînt contradictorii. Tabloul său Coș cu fructe și pepene tăiat, din 1642, dovedește căutări inedite de materie, opoziții între pielițele netede și cojile aspre, formate din împăstări scînteietoare; sînt ecouri ale tehnicii contemporane neerlan-deze, și ne gîndim imediat la faptul că Jan Fyt a stat la Paris în 1633—1634, în timp ce Willem Kalf e semnalat acolo chiar în 1642. Cu doi ani mai tîrziu, însă, Linard pictează o Vanitate, a cărei perspectivă și compoziție rămîn arhaice și în care numai o anumită unitate cromatică și luminoasă ne amintește că este vorba de un artist din anii 1640. Cît despre Louise Moillon, un tablou recent ieșit la iveală (pl. 46), pictat la 1637, se opune net numeroaselor farfurii sau coșuri cu fructe pe care această artistă le-a datat, între 1629 și 1633. în loc de a alătura motive izolate, ea etalează peste toată pînza un grup de fructe, generos legat și ritmat prin vrejuri de viță, lungi și pline de frunze. Compoziția capătă astfel un aspect monumental; natura moartă încetează de a fi un cîmp pe care-1 privim de sus, ci prezintă o impunătoare fațadă verticală. Efectul general e puternic și amintește de Italia caravagescă; motivul foii de viță, cînd întunecată, cînd luminată, arătîndu-si conturul precis si viguroasele ei nervuri, este caracteristic în această privință 177. Maniera artis-\ел excludF det.aliul minuțios, pus în valoare de un ochi nordic — Louise Moillon aparține^ pictorilor francezi cei mai strîns afiliați esteticii flamande 178. la eSte dec? cu adevarat înțeleasă: doar compoziția tinde
Artista ^orpXмaП^0aГк; m°?U de a concePe forma rămîne meschin179, grupul de obiecte ‘ SînXT Cum dTaXt^^^

francez întorci
au dat la iveală unt număr nebăn Td " T ^ma de Jac(lues Bousquet ™ cam între 1610 şi 1670- este vorbi do ^tori ^rance_2* care au stat la Roma este relativ uşor?de urmărit influent! Д Te S-'fiî înceŢînd de Pe la 1650, unor pictori călători. în nrivintn pnД;; e Sî in^dtleaza din Italia, datorită insuficient informaţi. Numai un istoric TCe<^ente' deocamdată foarte cu precizări cronologice legăturile artistice^loV^T în mod amănunţit şi de Jos, va putea determini T.kia TnTn/T iF-aT\cu Italia cu ţările a Louisei Moillon faţă de problemele n-in > " Ш btoskopfl, a lui Linard şi cînd contactele se înmulţesc şi cînd diferitele moarte .baroce, în momentul Paul Lidgeois, artist încă insufiden -TT concepţii se înfruntă.
bucurat de un renume meritat nare să fi fT în vremea lui, s-a compoziţie olandeze, judecind cel puţin duM T faailliarizat cu principiile de cei puţm după Fructele sale semnate, din Muzeul

de arte decorative de la Paris. Desăvîrşirea modeleului său, care luceşte ca smalţul, calitatea cvasi minerală a tuturor obiectelor, o eleganţă tăcută îl apropie de olandezul Adriaen Coorte. E un pictor foarte rafinat; gama lui de culori este rară şi personală.
în afară de operele artiştilor amintiţi mai sus, anii 1640—1650 dezvăluie în Franţa un alt aspect al naturii moarte, care porneşte de asemenea de la influenta olandeză, dovedind totodată o interpretare conformă sentimentului naţional. Este vorba de obiectele şi de lucrurile familiare de tot felul, adunate în interioare: Bucătării, Curţi de ferme, Pivniţe, al căror sol e înţesat cu butoaie, cu roabe, cu cazane şi cu merinde. Concepţia acestui tip de natură moartă este de origine neerlandeză, poate flamandă. Se întîlnesc exemple încă din 1637. în Franţa el a fost introdus, fără îndoială, de Willem Kalf, care a stat la Paris din 1642 pînă în 1646, cel puţin181. Pe acea vreme, Kalf picta într-o manieră cu totul diferită de aceea din ultima lui perioadă, care e cea mai cunoscută şi totodată cea mai apreciată. El reprezenta mici curţi de fermă cu uneltele lor, sau compoziţii mari umplute cu obiecte somptuoase, printre care vesela de argint, pictată destul de minuţios, atrage atenţia. Aceste două categorii de naturi moarte au servit ca exemplu pictorilor francezi: artiştii, încă anonimi, din jurul lui Louis Le Nain, al lui Jean Michelin şi al lui Sebastien Bourdon au pictat unelte rustice (pl. 45). Pictori din generaţia următoare, solicitaţi de gustul luxului, ca Meiffren Conte (sau Ephrem Le Conte) şi Michel Gobin, au luat de model mesele lui Kalf încărcate cu argintării grele 182.
Pasiunea florilor, în acelaşi timp estetică şi botanică, pornită din Italia şi răspîndită în secolul al XVII-lea pretutindeni în Europa, n-a cruţat societatea franceză. Ea s-a reflectat nu numai în grădini, ci şi în poezie, în pictură, în gravură, în miniatură, în broderie şi în repertoriul ornamentelor.
Le Nain, Michelin şi Bourdon erau pictori de mici tablouri de gen, numite «bambochades », în care natura moartă juca un mare rol. Dacă, pentru moment, nu cunoaştem nici o natură moartă autonomă care să aparţină cu certitudine acestor pictori, Pivniţele şi Curţile de ferme cu unelte intră în mod clar în sfera lor de influenţă. în timp ce neerlandezii, Kalf îndeosebi, multiplică la întîmplare obiectele lor şi le amestecă într-o dezordine pitorească, francezii — după cum arată tabloul reprodus în planşa 45 — îşi aranjează naturile moarte cu o sobră rigoare. Ei izolează net fiecare formă, combină volumele şi liniile cu un simţ al corespondenţelor geometrice. Impresia de calm pe care o dă stabilitatea acestui ansamblu este întărită printr-o fină tonalitate cenuşie şi prin albastrul deschis al unui colţ de cer zărit printr-o fereastră. O demnitate şi o graţie rustică emană din aceste obiecte umile, scăldate într-o lumină argintie: ele se potrivesc cu ţăranii lui Louis Le Nain. Aceşti comeseni liniştiţi se deosebesc de beţivii şi de brutele unui Brouwer sau ale unui Van Ostade, a?a cum aceste putini şi aceste găleţi se deosebesc de cele pictate de Kalf: ele sînt văzute cu seriozitatea, am putea spune, cu respectul amical pe care i-ar avea pentru ele un ţăran. Neerlandezii îl consideră pe omul sărac sau obiec-tu ca un motiv apt de a-1 izbi pe burghez prin pitorescul virulent al unei vitalităţi cu totul lipsite de rafinament; simpatia umană e adesea absentă. Această gravitate îi face pe francezi să dea naturii moarte un conţinut inte-cctual şi chiar filozofic. Reprezentările alegorice ale celor Cinci simţuri (pl. 23) prin obiecte corespunzătoare, aparţinînd adesea unei foarte vechi iconografii, or fi

poate mai răspîndite în Franța decît în Țările de Jos. De origine uma-
103
nistă, ele vin din Nord, la fel ca și Vanitățile. Ele erau desigur mai frecvente și au persistat mai multă vreme decît se crede îndeobște. Diferiți au ori au definit foarte bine toți factorii care, in gindirea și in sensibilitatea Europei baroce, au putut determina arta să se ocupe de ideea morții. Contrareforma pe de o parte, spiritul calvinist pe de alta au făcut ca Vanitatea sa fie acceptată atît în Olanda cît si în Flandra, atît în Spania cît și în Franța. In acest secol de conflicte, diferitele doctrine religioase nu puteau decît sa se întîl-nească în fața celei mai imperioase, celei mai insolubile probleme umane, în Franța, meditațiile janseniste au favorizat mult tablourile pe tema Gîndului mor ții. Cel puțin doi dintre artiștii care au creat asemenea tablouri — unul, printre cei dintîi, celălalt, printre cei din urmă din acest secol — au făcut parte dintre obișnuiții abației de la Port-Royal *: Philippe de Champaigne și Madeleine de Boulogne184. Epoca lui Ludovic al XIII-lea, mai ales, a stat sub semnul unui romantism funebru. Stoskopff, Linard, Champaigne și mulți alții, ale căror lucrări rămîn anonime, au tratat acest subiect, aproape totdeauna cu o simplitate în aranjament și o sobrietate în motive, necunoscute în alte țări. La artiștii francezi, craniul e înconjurat de o reculeasă tăcere, iar Vanitățile pe care Georges de La Tour le-a plasat, în tablourile lui, în fața Magdalenelor, își trag din abisul întunericului puterea irezistibilă ce o exercită asupra sufletului. înainte de a se precipita pe scena de la Versailles, sub razele strălucitoare ale soarelui regal, societatea franceză a cunoscut neliniștile pascaliene. Aceste Vanități franceze, ale căror flori se desfrunzesc, ca de altminteri și acele portrete din vremea lui Ludovic al XIII-lea, care nu zîmbesc niciodată și ne fixează cu o emoționantă melancolie, nu și-au găsit ele cel mai bun comentariu în versurile lui Mathurin Regnier?

Quand sur moi je leve Ies yeux3 A trente ans тe voyant tout vieux, Mon coeur de frayeur diminue;
Etani vreiiii dans un moment, Je ne puis dire seulement
Que та jeunesse est devenue.
Du berceau courant au cercueil, Le jour se derobe ă тon oeil, Mes sens troubles №evanouissent, Les hommes sont comme des fleurs, Цш naissent et vivent en pleurs ht d heure en heure se fanissent.

într-o dipă aajunsbamo7neag / mă într? 1 inima mi se Mpăimîntă;/ tinerețea.//De la leagărŞ1 nu Pot spune/unde mi s-a dus sting. / Oamenii sînt parcă flori / ce ce m pier gon'nc^> I simțurile mi se ceas în ceas.) 1 UOn 1 ce se nasc Ş» cresc în plînset, / veștejind din

Focar al jansenismului

celelal™^^ din'simplă Tfr? jntervine în Franîa> ca în toate

l im simplă și intimă, natura moartă devine bogată ' CUrent rClieios din secolul al XVII-lea. (n. tr.)

104

si decorativă. Două cauze majore determină această schimbare. Prima e de ordin artistic și estetic: doctrina idealismului academic, care nu admite în domeniul naturii moarte decît obiecte alese — flori și fructe, care sînt luxul mesei, sau produse artizanale de preț, care sînt față de celelalte obiecte ceea ce florile sînt față de legume. A doua este de ordin social: importanța mecenatului regal și aristocratic domină și dă tonul gustului burgheziei, chiar și în democratica Olandă.

în nici o țară din Europa, această eliminare a naturii moarte alcătuite din obiecte umiîe n-a fost atît de radicală ca în Franța. Căci numai Franța poseda o Academie cu adevărat atotputernică și capabilă de a codifica ideile despre artă si de a impune aplicarea lor sistematică. Pusă în serviciul unei monarhii care considera arta ca un element de propagandă — călcînd prin aceasta pe urmele Romei și dînd exemplu Revoluției — doctrina academică a dominat arta naturii moarte ca și celelalte genuri ale picturii.

Evoluția nu s-a înfăptuit de la o zi la alta, dar, după ce Academia a fost organizată sub egida lui Colbert și a lui Le Brun, ea a ajuns la o formulă fixă, care a fost menținută timp de un sfert de veac. Perioada de tranziție pare să poată fi situată între 1650 și 1663, an în care toți artiștii purtînd titlul de «pictor al regelui» au fost obligați să se asocieze Academiei și în care Le Brun, luînd conducerea manufacturii de la Gobelins, a exercitat o autoritate directă asupra distribuirii comenzilor și asupra gustului. Începînd de la

această dată, tirania ideilor academice nu a întîrziat să se afirme.
în 1648, cînd Academia a fost întemeiată, Le Brun, care era principalul ei organizator, s-a văzut silit să se adreseze tuturor artiștilor care doreau să se elibereze de controlul vechii confrerii (maîtrise) pariziene. Printre membrii noii companii, au existat deci mai mulți artiști care practicau genuri considerate * ca subalterne; opt dintre aceștia erau de origine flamandă, printre ei numarîndu-se și Gerard Gosuin, originar din Liege, care picta mai ales flori185. Dificultățile Academiei în curs de formare au durat cîțiva ani, în ciuda sprijinului curții. Ea a continuat să caute a-și cîștiga adeziuni, făcînd avansuri unor artiști zișI secundari; astfel, Pierre Ântoine Lemoyne și Michel Lanse, pictori de fructe și de flori, au fost primiți în sinul ei, primul în 1655, al doilea în 1660. Cînd, în 1663, Academia a obținut un decret care impunea tuturor «pictorilor regelui» să i se asocieze, un mare număr de pictori de
* . * micieni. Printre ei s-au numărat o seamă de specialiști ai naturii moarte și îndeosebi ai picturii de flori și de animale: Denis Parmentier, Nicasius Bernaert, Jacques Bailly, Pierre Dupuis, J.-B. Monnoyer, Antoine-Benoit Dubois, Catherine Duchemin, cea dintîi femeie primită la Academie. Cei mai mulți dintre acești artiști erau formați de multă vreme și dăduseră întreaga măsură a talentului lor. Primirea lor nu era condiționată de un pro-F3?1 estetic, deoarece Academia nu-1 poseda încă nici ea. Le Brun nu era mea liber să aleagă oamenii care puteau să corespundă ideilor sale. Dar formația primilor academicieni din perioada 1663—1665 conferea artei lor trăsături care, susținute și dezvoltate de Le Brun, aveau să determine mai tîrziu upui naturii moarte franceze.
Aceste trăsături rezultau mai ales din contactul direct cu școlile străine. Este ЛЛе ?îobabl1 ca Dupuis fusese la Roma 18°; Parmentier a stat acolo în 1655 — , Monnoyer, născut în 1636, a studiat la Anvers, desigur în aceeași vreme. J n-au ignorat noutatea ivită pe atunci în aceste două centre: concepția lui J ' de Ileem, creată încă din 1640. Acele mari bufete, încărcate cu flori.
105
cu
fructe,
detalii
peisaj, romane, pompos, mai zentări (pl. 49) și își va din Anvers. Faptul că CU vise cu covoare, cu instrumente muzicale, cu papagali, însoțite °dc V arhitectură, dc ’ perdele, 0 adesea ^“e^laXiTt'elS au fost repede transmise de Benedetti și de neerlandezi atelierelor unde Fo avanti și Fieravino (Maltezul) le-au dat un caracter mai i teattalMonnoyer va deveni un maestru al acestui gen de repre-« aduce aminte mereu de buchetele de flori ale școlii ши пнусій. i nului vedem arta mixtă italo-flamandă instalîndu-se la Academie este extrem de semnificativ. Căci mulțumită acceptării de către Roma a formulei flamande e faptul că aceasta a putut apărea, m ochii lui Le Brun, demnă de a fi luată drept bază a unui tip decorativ^ francez. Șederea in Italia devine un titlu hotărîtor pentru artiști; în adevăr, în 1671 Academia primea în sînul ei pe Nicolas Baudesson, care a trăit la Roma din 1632 sau 1637 pînă în 1666187.
înainte de 1664, Academia acceptase ca membri cîțiva pictori de naturi moarte din generația născută pe la 1605—1613: Pierre-Antoine Lemoyne, Pierre Dupuis, Denis Parmentier, Michel Lanse; Claude Huillot (primit în 1664) era cel mai tînăr. Lemoyne trebuie să fi fost un artist însemnat, el e menționat de Felibien; lucrarea sa de recepție — un tablou cu flori — a fost oferit de Academie cardinalului Mazarin188. Lanse, citat și el de Felibien, se ocupa încă înainte de 1660 de marea compoziție decorativă, cu vase, instrumente muzicale și covoare189. Operele lui Paul Dupuis, unele păstrate pînă azi, altele descrise, sînt acelea care ne permit să ne dăm seamă de tendințele naturii moarte franceze care o precede nemijlocit pe aceea a lui Monnoyer. Coșurile cu fructe (pl. 48) ale lui Dupuis, așezate pe socluri de tip antic și luminate cu claritate,au o compoziție monumentală; lumina lor precisă vine de sus, din partea stingă, ele vădesc cunoașterea școlii romane din al doilea pătrar al seco-u ш. odeleul fructelor rămîne în tradiția flamandă, astfel cum era răspîndită Panzwne între anii 1625 și I640. Dar atmosfera generală a acestei cvasi ah<îtrfrt/UTu da\e de ^rmură nu mai are nimic intim, ea este arată neTalnm^ opere.ale.1ш Dupuis, cunoscute din mențiuni vechi, îl 1665’ Lanse Tm Secolu1^’ tot de avansat Pe «t vor fi, la 1660 sau № sita Este V05ba- de

trei P"mze decorative, cu covoare,
inventarul colecției -> ic л exec.u^te înainte de 1659, dată la care figurează în “iu,*4‘EuTOna^nentrn^,0^0^''^7^^111'
Într-un al patrulea tablou i** reP1 e?.entat în această celebră colecție, o maimuță, trăsătură care oro vi ne ST-Onu el adaugă naturii moarte aceste picturi, Coșurile cu fructe ni гй Ш man!era flamandă. Prin opoziție cu cenușie, foarte franceză probabil cn ни? ai?nț?ment este sobru iar tonalitatea mativ de la 1640. Eledl° ePOcă ^terioară, aproxi-sa cu Nicolas Mignard șP în sfîrX CU P1eГГe M^ar4 J prietenia Dupuis pare să fi fost un adevărat renL^„,ieput?pa. sa Internațională, Pierre moartă, de la jumătatea secolului-acом <ЯП' Я pi<tturii franceze de natură Monnoyer. coiuiui. aceea care se situează între Baugin și
In aceeași perioadă dintre 1640 si 1664 ;„n manda, sporește în Franța. Ea vine direc’t ,ne?rlandeză, mai ales fla-
î„ rPxrnîtr_UIî fel de r*c«Șeu, soseste de h RN°rd Ș1 este paralelă cu aceea mai sus pe aceea a lui Fyt și pe aceea a Й de Jos ~ le"am menționat
1 aceea a hu Kalf, la care trebuie s-o adăugăm

pe aceea a lui Willem van Aelst, dintre 1645 și 1649 —se remarcă un număr crescînd de artiști de această origine, care se stabilesc definitiv în capitala Franței, intră la Academie și găsesc acces la curte. Aceștia vor fi, de la 1632, Pieter van Boeckel, zis Vanboucle, din Anvers, și, de la 1643, Nicasius Bernaert, academician în 1663, amîndoi elevi ai lui Snyders, specializați îndeosebi în pictura animalieră. Printre pictorii de fructe și de flori, Jean Michel Picart, Gerard Gosuin 190 și Charles de Somme par cei mai interesanți. Picart a fost reprezentat în colecția regală printr-o serie de tablouri de obiecte somptuoase, care trebuie să fi datat din perioada înaintată a carierei sale191; micul său Coș cu fructe de la Kunsthalle din Karlsruhe este de tip arhaic, deci probabil o lucrare din tinerețe. Acest flamand n-a făcut parte din Academie; totuși el și-a cîștigat favoarea curții. Poate pentru că a urmat noua modă decorativă de "inspirație italiană, căci ’ ceilalți doi flamanzi, Gosuin 192 și Somme193, au petrecut o’vreme la Roma și, ca și Picart, au pătruns la curte: Gosuin a dat lecții moștenitorului tronului, viitorul Ludovic al XIV-lea, iar Somme a ajuns «pictor al reginei». Felibien vorbește de acesta din urmă ca de un pictor foarte renumit.
Așadar, orientarea genului a fost determinată de pe la 1640 de arta italo-flamandă. Rîndurile adepților acestei maniere nu încetează să crească. In 1671, Academia îl primește în sînul ei pe Nicolas Baudesson, întors de la Roma după ce a petrecut acolo un sfert de veac sau mai mult, nu fără a fi lăsat un mare renume. Cu doi ani mai tîrziu, figurau la Salon cîteva tablouri ale lui — coșuri cu flori pe balustrade de piatră, cu caracter decorativ, dar relativ sobre. Pierre Mignard, care desigur îl întîlnise pe Baudesson la Roma, poseda flori pictate de el.
Acest Salon de la 1673 atestă cristalizarea definitivă a tipului naturii moarte în Franța. Toate tablourile expuse sînt decorative, somptuoase și lipsite de consistență: vase, covoare, maimuțe, papagali alternează cu trofee de arme și cu reprezentări vag emblematice ale artelor liberale sau ale celor cinci simțuri, în care se simte un ecou al preceptelor arhiacademice ale lui Lomazzo i94. într-adevăr, Academia face să triumfe în ele idealismul. Domnește aici ficțiunea, irealul, fără ca raționalismul clasic să-și dea seama. Natura moartă devine un teatru, în care obiectele considerate nobile sînt reunite în combinații imposibile, afectînd mișcări nefirești. Avem a face cu elemente împrumutate direct de la barocul italian și flamand. Și totuși — lucru uimitor — arta care rezultă din ele nu este barocă. Există în marile ansambluri ale lui Monnoyer (pl. 49), în pofida unei compoziții diagonale, care derivă din Snyders, nu știu ce stabilitate. Mișcarea care le străbate, în loc de a ne antrena spre una din laturile tabloului și dincolo de cadrul lui, nu urca decît pentru a coborî încet din nou, compensîndu-se, echilibrîndu-se. Indicațiile orizontale și verticale ale arhitecturii, care de acum înainte însoțește adesea natura moartă franceză, sînt hotărîtoare și domină profuziunea grupărilor. Blain de Fontenay, urmaș al lui Monnoyer la manufactura de la Gobelins și în prețuirea generală, nu mai are legături directe cu maniera italiană și cu cea flamandă. în mult mai mare măsură

decît Monnoyer, el este acela care creează natura moartă versailleză prin excelență. în lucrarea sa de recepție la Academie, din 1687 (pl. 50), cadrul de arhitectură este de o măreție virilă, aproape severă. La fel și bustul regelui, pe atunci încă stăpîn al războiului și făuritor al unei păci prospere, lata de ce o armură sclipește la picioarele lui, în vreme ce fructele se revarsă dintr-un corn al abundenței. Un imens vas cu flori este așezat pe o masă,
107
ca o ofrandă pe altarul unui zeu nepăsător O
S Datorită unei mă estrii sigure și unui gust fără greș, ansamblu pare anraane sobiu. Rareori miracolul pseudobarocului francez, al hnșmului de spirit clasic, a găsit o expresie mai clară. Aceste decorații prestigioase au noblețea retoricii lui Racine. Ele reușesc performanța de a interpreta roman-tismui baroc, clarobscurul și abundența lui, în cadrul unei semețe rigori. Acest ton se potrivește de minune cu climatul monarhic și seniorial, nu numai de la Versailles, dar și din afara Franței. Monnoyer și-a petrecut ultimii am ai vieții decorînd casa protectorului său englez, lordul Montagu, apoi palatele regale' de la Hampton Court, Windsor și Kensington.
Gustul oficial din Franța accepta pe scară mare tablourile de natură moartă. Michel Fare a dovedit bine acest lucru195. El a amintit că Ludovic al XIV-lea poseda numai la Versailles «șaizeci de picturi cu flori și cu fructe ale lui Monnoyer și aproape tot atîtea de ale lui Jean Belin de Fontenay »; că în localurile Academiei Regale piesele de recepție reprezentînd naturi moarte erau expuse în mare număr și la loc de cinste; și că, în mod explicabil, Academia Sf. Luca, urmașa vechii confrerii a pictorilor parizieni, totdeauna mai favorabilă <<genurilor minore», poseda multe tablouri de acest fel.
Se cuvine să subliniem că, începînd din secolul al XVII-lea, femeile au jucat în Franța (ca și în Olanda) un mare rol în pictura de flori: după Catherine Duchemin, Academia le-a primit în rîndurile ei pe Genevieve si pe Made-leme de Boulogne (1669), și mai tîrziu pe Catherine Perrot ' (1682), care picta nori m miniatură. In secolul următor, doamna Vallayer-Coster nu va P"îm SUCCeS' daf poziția ei. ofici.a!ă nu va Putea A mai strălucită, triumfat тнк5Ce, a atins. cu'mea acestui echilibru regal, spiritul academic n-a ei distrugeri • U1. ,Prun a admis doi factori ai propriei
Smna intemntf Scăt" t?1 cь1arЛținută "telectuală Al doilea împarte, judecata * burgheziei Areste^dou? fibertS CUrt"; era' " mare
spargă cadrul rigid al idealkm,,!,,- °Ua p°ertaP conjugate n-au întîrziat să un spectacol scenic. în uk mul T? ?rînduia viaîa F "atura ca
flamand face progrese amenințătoare S«co ulu1' "fluența directă a spiritului Academie și la manufactura de la r i pePre?entanții lui autentici intră la cendent direct aiM "1668, Pieter Boel, des-borator al lui Le Brun în marea
*pict?r a! regelui» și cola-
rin ^tețierele de la Anvers si tot nrÂi <ctuia de tapiserii. Monnoyer ieșea Largilliere, înainte de a fi agreat de Acad u^ratl cu 0 generație mai tîrziu, al lui Chardm. na,uni "oarte franceze un secol glorios: acela

VI.
SECOLUL LUI CHARDIN
Evenimentele artistice cele mai importante de la sfîrșitul secolului al XVII-lea au fost disputa între adepții lui Poussin și aceia ai lui Rubens, și instituirea Salonului. Întîi, pentru că această violentă discuție teoretică și această ocazie concretă oferită tuturor de a judeca arta vie au dus împreună, pentru prima oară, la trezirea conștiinței artistice a societății și a criticii moderne; în al doilea rînd, pentru că ele reflectau vitalitatea unei școli chemată să ia în curînd conducerea mișcării de artă în Europa.
Rubensienii aveau să învingă. Precedînd primele dezbateri ale scriitorilor, pictorii de orientare flamandă au afirmat superioritatea lor asupra pictorilor academiști. Ei au exprimat nevoia nouă și irezistibilă de a se elibera de con-strîngerile unei vieți neîncetat controlate, ale unei arte încordate, în efortul ei de stilizare. Pretenția de a bate la ochi, idealizarea, spiritualitatea au cedat locul sentimentului naturaleței nemijlocite.
Pictura a adus dovezi evidente despre această destindere. Dar elocvența lor n-a avut același ecou, nici aceeași forță în toate genurile. Secolul al XVIII-lea, cu toată opoziția lui față de arta epocii lui Ludovic al XIV-lea, n-a fost nici pe departe o oglindă fidelă a vieții. Nu prin aceasta este el admirabil. Ceea ce

l-a captivat n-a fost aspectul exact al lumii, ci principiul vital pe care l-a descoperit în ea și cu care și-a hrănit imaginația. Scena religioasă sau mitologică, scena de gen au uitat de fastul versaillez; ele n-au încetat totuși să caute poezia arbitrarului; viziunea împrumutată de la teatru guvernează elementele luate din realitate. Watteau și Fragonard, de îndată ce termină studiile lor de detaliu veridice, nu pictează niciodată viața de dragul ei însăși, ci de dragul a ceea ce poate conține ea ca element feeric, fie că este vorba de o tabără de soldați, de prăvălia de artă a lui Gersaint (nu este ea o scenă de balet ?) sau de o alee ușor de recunoscut de la Villa d'Este. în domeniul peisajului, trebuie să așteptăm anumite schițe ale lui Desportes sau cîteva tablouri excepționale ale lui Moreau, ale lui Vernet, ale lui Hubert Robert, pentru a întîlni o natură eliberată cu adevărat de apretul bucolic. Portretul atinge mai des adevărata simplitate a vieții, cu toate că, printr-un convenționalism primejdios, rictusul spiritual împrumută prea multor fețe un zîmbet voltairian. Numai în natura moartă găsim opusul exact al artificiilor lui Monnoyer. Sau, mai precis, în natura moartă care scapă de decora-tivism. Aceasta va fi realizarea lui Chardin, unul dintre cei mai mari pictori ai secolului. Este oare vorba de o întîmplare, de simplul efect al unei personalități excepționale? Partea ce revine geniului va rămîne totdeauna obscură, dar terenul pe care el se manifestă poate fi mai mult sau mai puțin pregătit. Este

« . » mnrphii novator a fost favorizată dc situația să credem ca ivirea mai • academică. Pictura obiectelor
naturii moarte in teoria șt in pracna raaemica.
fiind considerată mferioara, Printr-un paradox
speciali^ in пи^вед Г. plasa pe artist î«r-un_ contact
i trecea drept cea mai prielnica pentru exercițiile esen ее ни constituia de altfel o descoperire proprie a Academiei sale. Ea era probabil curentă în ateliere încă de pe vremea lui Cennino se exersează asupra unui model imobil pătrunde mai •nr гашеie иишыvx oa raporturile acestora cu lumina și cu spațiul. Cine ie darâ observațiile asupra volumelor și a umbrelor purtate n-au fost culese fata acelei pietre pe care Cennino o recomanda ca model picto-iuuull mw pregătește să figureze munți? Tommaso da Modena proiectează primele umbre în spatele unei ploști și a unui pupitru de scris. Și oricare ar A _ _ X
- • А л __ _ __f TOP
îngăduit rezervată neînsuflețite
t
inevitabil însă intim și izolat cu natura, țiale. Această idee nu regale. Ea era Cennini. Pictorul care s< ușor tainele formelor și r ști_ mai întîi în rului ce se
fi stimulentul pe care l-a putut găsi într-un manuscris vechi — și nu fac aici decît o ipoteză plauzibilă — el a înțeles îndeajuns acest efect al luminii pentru a-1 aplica naturii sale moarte, fără a-1 respecta totuși la redarea figurii omenești. în secolul al XV-lea, în dulapurile cu obiecte, umbrele purtate creează cu adevărat spațiul, situînd corpurile în aer; studierea lor este deosebit de izbitoare în marchetăriile italiene precum și în dipticele din Nord. în acela care e reprodus în planșa 9, evocarea volumelor în spațiu este cu mult superioară aceleia din Fecioara cu pruncul pictată pe partea din fața a aceluiași panou. în această nișă, ca și în multe alte tablouri flamande și germane din acel secol, realizarea cubului de spațiu umplut de aer și de lumină este mult mai convingătoare decît în cazurile în care este vorba de a figura un întreg interior.

O data cu ivirea doctrinelor academice, disprețul oficial pentru natura moartă a lăsat acelor care o practicau o libertate plină de făgăduieli. Țările de Jos, care n-au avut academii, au dat o dovadă strălucită în această privință. în ranța, Academia impunînd naturii moarte o concepție idealistă, a neglijat sa controleze elementele ei: ele au putut păstra un realism direct. Aceasta г1?^ига PrimeJdioasă; spiritul flamand a profitat de ea. Largilliere a exe-lumînîi
moar^f atente la redarea precisă a materiei, la administrarea
ad?s^ al ХУПI4ea a Pictat altele, care sînt
ar fi foarte interi rioc3 ^îe ш. ОисЦу și a căror examinare amănunțită el l-a învătat să гЛлі tocmai punîndu-1 pe Oudry să picteze flori, asupra tonului reflexe d i Pr°klemele picturii « mari »: efectele luminii lumea cunoaște celebra lecție ne r° 01аДе> acorduri de valori apropiate. Toată după ce aceasta

fusese cucerită de гаыпЙ^ at'°’ ЬI’ Academiei’
independență a^ui^ardin1 ?biectelor neînsuflețite explică extraordinara o
înțelegea el; nici o convStif nr г PUtUt pICШ natura moartă a?a cum
Iată de ce această exclamațieDiJ”™ “U ba deviat ochiul sau mîna. o natură moartă
a lui Chardin- «îtn;C'°> nu a Putut 6 provocată decît de 8t.raturi groase de
culoare aplicate ипек^мТ^i ț1 acestei magii. Sînt peste pînză; în altă parteț̦d?
o tumț % Z1<? Că un abur a fost te apropii, totul se amestecă, deține neted V
f°St ar}mcată Pe ea • • • se creează, se produce din nou» d’ dlsPareS dacă te
depărtezi,
suflat Dacă totul
но
Par nu Chardin a inaugurat secolul. înainte de el, o mlădiere simțitoare a
naturii moarte decorative a fost realizată prin efortul a doi pictori: Franțois
Desoortes și Jean-Baptiste Oudry. Amîndoi au folosit tema Bufetului încărcat de
provizii si de ustensile de masă, însoțit de vînat răpus sau de cum și clasat în
fata unor fragmente de arhitectură și a unor fundalun de peisaj. Dar în această
veche formulă, ei au introdus un aranjament aerat, un ritm elefant care reflectă
estetica din vremea regenței și constituie o ediție cu adevarat franceză a
acestui gen de pictură de origine flamandă. Cînd Desportes se mulțumește cu un
subiect restrîns, face din el piese desăvîrșite, de o vivacitate directă, care
nu ajunge să înnăbușe factura lui curgătoare de decorator înclinînd la
unificarea formelor (pl. 75). Trebuie să insistăm asupra schimbării capitale
care se operează, în acel timp, în spiritul propriu acestor decorații De cînd au
fost pătrunse de realismul flamand, ele părăsesc compoziția plană care urmează
suprafața peretelui. Ele tind să devină picturi de șevalet, care abia dacă sînt
adaptate funcției murale printr-o distribuire citeață a formelor, a volumelor și
a culorilor contrastante. Este epoca în care^ apartamentele se umplu de oglinzi;
pictura nu găsea alt amplasament decît frizele de deasupra ușilor și oglinzilor,
coronamentele căminurilor sau ecranele din fața lor. Producția de tablouri de
șevalet a scăzut.
în aceste condiții, natura moartă a revenit la una din vocațiile ei seculare:
după antichitate, după secolul al XV-lea și al XVI-lea, epoca lui Chardin o va
vedea cu plăcere pictată din nou în trompe-l’oeil, folosit ca decorație. Studiul
valorilor, introdus de Largilliere și de Oudry, va duce la modulații monocrome,
care vor sublinia cel mai mic relief cu o exactitate stereoscopică. Chiar și
atunci cînd tabloul nu este un trompe-l’oeil independent — cum e cazul celebrei
Rațe albe a lui Oudry (pl. 76) — asemenea picturi decorative monocrome (în
camaieu) au ca scop plastic să ne producă iluzia tangibilă a corpurilor. Nu ne
dăm seama cît de multe dintre naturile moarte pe care le admirăm astăzi ca
tablouri au fost pictate pentru a fi încastrate în pereți sau pentru a fi
plasate, în timpul verii ca paravane în fața căminurilor. Aceasta era, în
secolul al XVIII-lea, situația în toate țările. Celebra Față de masă a lui
Chardin (pl. 69) a fost concepută ca un paravan de cămin : iată de ce o dominăm
ca pe o mobilă în fața căreia stai în picioare. Această masă pictată era
instalată în mijlocul mobilelor pentru a adăuga la ele încă una, fictivă. Ea e
departe de a constitui singurul exemplu de destinație decorativă în opera lui
Chardin; el a pictat o cantitate de panouri de deasupra ușilor și de imitații de
basoreliefuri, și aceasta în tot cursul carierei lui, de la 1728 pînă la 1770;
nu s-a dat în lături de a picta nici firme de farmaciști, firme care constituiau
naturi moarte compuse din ustensilele acestei profesii. Cărțile lui Giuseppe Mar
ia Crespi (pl. 70) sînt numărate astăzi printre capodoperele naturii moarte
italiene din secolul al XVIП-lea 197. Această falsă bibliotecă, destinată să
ascundă ușile unei biblioteci adevărate uc la Conservatorul de muzică din
Bologna108, este comparabilă întru totul îndn- CU flacoane de la sfîrșitul
secolului al XV-lea, care figura, fără сшт)1a a’ U^a une*. Parmacțl (pl* Ю)* lar
naturile moarte ale lui Melendez, unul KU PoateAma’ palpabile, erau, la origine,
panouri încastrate în perete, fertilii^3 a , ’ apartament regal de la Aranjuez
(pl. 67); ele evocau nu num? }Fntori^or spaniole sub toate climatele și în toate
anotimpurile; cenutr* (n ’ Punctu^ de vedere plastic, ci și din cel spiritual,
ele erau con-cpute ca niște xenii antice 10°.
111
Se vede clar că stilul ^r acestor naturi moarte decorative n-a suferit nici o
scădere sub raportul calităților jale ™“imic de celeialte tablouri lor, tablouri
de șevalet care nu . • d vcdere adoptat pentru contem-vorba de decorații de

deasupragușilor,
Ztu? decorației ? Cum poate fi împăcat, uneori pe același perete, arabescul decorativ, care interpretează atît de bine verticalitatea plana a zidului, cu ttompe-l'oeil-ul, care tulbură liniștea acestuia prin adincituri bruște și relie-furi insistente? Sîntem inspitiți, în primul moment, sa căutăm explicația m motive evidente de ordin practic: dorința de a utiliza cu orice preț tabloul de șevalet, introducîndu-1 în singurele locuri rămase disponibile. Oare La Font de Saint-Yenne nu deplînge el faptul de a vedea că pictori bum sînt nevoiți să decoreze pînă și uși de caleașcă? Dar această explicație nu atinge adevăratul aspect artistic al problemei. Gustul din secolul al XVIII-lea era prea rafinat pentru a admite expediente susceptibile de a amenința armoniile pe care le căuta. Este limpede, dimpotrivă, că trompe-l'oeil-ul îi convenea cu adevărat. Căci trompe-l'oeil-ul, atunci cînd e mînuit de un artist, iar nu de un meșteșugar al imitației, nu este un produs al realismului verist. Un artist sensibil nu se poate lipsi nici aici de sugestii poetice și va da în mod inevitabil impresia că realitatea pictată de el este mai intensă decît aceea a vieții. De ce oare aceia care admiră un trompe-l'oeil spun că le vine să-1 pipăie? Oare în viața reală obiectele care ne înconjoară ne invită să le pipăim? Oare lumina, atmosfera caldă sau limpidă a unui trompe-l'oeil este aceea a vieții? Nu, trompe-l'oeil-ul creat de un artist înfățișează o realitate aparte, care ni se impune, care ne fascinează, care este parcă inventată anume; în fond, o realitate atît de poruncitoare, încît pare arbitrară. Acest artificiu aplicat unor elemente ale realității era tocmai ceea ce-i atrăgea pe oamenii din secolul al XVIII-lea și ceea ce concilia trompe-l'oeil-ul cu fantezia arbitrară a arabescurilor. Atît trompe-l'oeil-ul cît și decorativul pur — unul uimind simțurile, celălalt izbind spiritul — stimulau sentimentul prezentei unei puteri magice in arta de a picta. Magia ! De cîte ori nu revine acest cuvînt în cri-ucx e despre Salon! Secolul al XVIII-lea trăiește într-o atmosferă de ficțiune.
C“ ce!elalte, eP0C1 anticlasice o aplecare către jocul senzatio-•pare ca “”
™ d““tâ
di" »bi"“ ™ domina în tiranul ы era categ°ric opusă aceleia care
în formă iluzionistă, întiun deco? de УакТ ЦПСІ' СÎnd •era folosită
care era aceea a aristocrației într Л Paat? ea se supunea esteticii ficțiunii, amenințată, se refugia în visare "° Vleme m care aceasta clasă, simțindu-se acestui secol. IE1 î®fo8tPpracticatf<de ^peГ1'<)®1'и1 *n Europa în tot cursul țîlnesc la acea epocă tablouri «părtinind i - Ш ?1 sPania se în' m majoritatea cazurilor, de decoruri de" hihiiV categ°rii ao°. Este vorba, false gravuri, un întreg ansamblu de obLei> *° -C.ă ~ false c2r& false hîrtii' rasar din cadrele lor pentru a umple cnbinptlniC^CaJ:e parca spirit și care umple cabinetul de lucru al cugetătorului de
112
O atmosferă de vrăjitorie, străbătută parcă de suflul lui Cagliostro. In a doua jumătate a secolului, arta provincială și pe jumătate populară practică iluzionismul în mod curent. La Valencia, plăci de faianță formează decoruri de bucătărie în care sînt figurate în formă iluzionistă unelte și provizii. Și tot tradiția provincială spaniolă se va prelungi în Mexic pînă departe în secolul al XIX-lea, în tablouri care reprezintă cămări cu ușa deschisă, arătîndu-și comorile 201.
în Franța, Boilly pare a fi acela care încheie lista pictorilor de trompe-l'oeil cu ținută artistică. Tradiția se stinge în Europa, dar se transmite în Statele Unite, unde persistă pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Școala de la Philadelphia a produs atît pe primul dintre reprezentanții ei — Raphaelle Peale, autorul acelui misterios Prosop de baie, pictat în 1823 (pl. 81) — cît și pe cel mai celebru dintre acești reprezentanți, William Harnett, ale cărui ultime lucrări datează din 1892. Harnett dă artei sale o plasticitate extrem de ascuțită și, uneori, o compoziție de o rigoare cu totul clasică căreia îi corespunde o execuție impasibilă și controlată, din care se degajă spiritul puritan. El pictează adesea obiecte alese, a căror materie este bogată și variată. Frederick Peto, tot din Philadelphia, descoperă farmecul obiectelor ponosite și disprețuite — hîrtii vechi, etichete rupte, fotografii pălite — scoțînd din ele armonii picturale suave și fine. Alegerea obiectelor, aranjamentele sale nu sînt lipsite de poezie și de umor. în comparație cu acești artiști, numeroși pictori iluzio-niști nu depășesc nivelul unei simple îndemînări; ei creează un fel de imagistică populară americană, pictînd bancnote

iluzorii de dolari, a căror vogă a alarmat autoritățile financiare ale țării. Tînăra societate burgheză a Statelor Unite, puțin familiarizată cu îndrăznelile picturii ample, se complăcea cu naivitate în verismul acestei arte. Dar în timp ce critica din secolul al XIX-lea deplîngea caracterul ei învechit, calitățile picturale ale unui Peale, ale unui Harnett sau ale unui Peto au fost descoperite cu entuziasm de critica din zilele noastre, orientată în această direcție de arta suprarealistă.

Oricît de caracteristic pentru spiritul secolului al XVIII-lea a fost trompe-l'oeil-ul, nu el este acela care a permis creațiile cele mai puternice și mai pline de viitor. Chardin nu i s-a dedat decît la îndemnul modei. Temperamentul său nu-1 împingea să forțeze redarea realității. El nu era obsedat de misterul prezenței lucrurilor: filozofia lui intuitivă, de pictor, consta, mai presus de orice, în a uni lucrurile într-o profundă armonie de ritmuri și de materie colorată. El deplasa o tingire de aramă alături de un iepure agățat, pînă cînd obținea mtre aceste două obiecte, în spațiu, un acord cvasi muzical. Ele erau, fără doar și poate, pentru dînsul un iepure și o tingire, al căror aspect specific trebuia respectat; era omul vremii sale, aceea a gîndirii raționaliste, a minunatei obiectivități a lui Buf fon. Dar erau în egală măsură pete de culoare care se cereau armonizate, trăsături de penel de plasat, paste de inventat. Și a inventa înseamnă pentru un artist a domina. După ce se trudea în fața unei blăni care sclipește în lumina zilei, Chardin nu o părăsea decît atunci cînd ea devenea totodată păr și spumă, o spumă făcută din același email ca și reflexul învecinat al aramei. înainte de el, numai Velăzquez și Rembrandt au afirmat cu atîta sinceritate autoritatea picturii asupra naturii. Criticii din acea epocă îl calificau Pe Chardin drept «Rembrandt francez » 202 — ceea ce însemna tocmai a aamira în naturile lui moarte tușa aruncată și aparentă, surprinzătoare de aproape și minunat de justă de la distanță. Ei discerneau, fără să-și dea seama, iocui istoric ce revine acestui pictor francez,

■

!n adevăr, pentru a “” *£*«“*^ decoj-
2F?iK?XdSS7 inovai Sd'Xtâ,. după » jumătate de secol de buchete de flori, de trofee, de bufete încarcă te Pina
din cu «flamanzii» (acesta era numele ce se dadea tuturor pictorilor dm Țările de Jos, inclusiv olandezii) însemna a-i justifica și a-i elogia arta, tot astfel cum înrudirea atribuită, pe vremuri, lui Aertsen cu Piraikos însemnase o justificare și un elogiu. .. .

Întrucît Chardin adaugă la marea simplitate a alegerii obiectelor o compoziție lipsită de orice artificiu aparent, el pare, la prima vedere, să-1 urmeze de aproape pe un Metsu (pl. 28) sau pe un Heda (pl. 74 și pl. 37). O diferența esențială îl desparte însă de ei: calitatea spirituală a naturilor sale moarte. Metsu a creat în jurul obiectelor o atmosferă de cinstită desfătare senzuală; Heda, pe aceea a unei tăceri reculese și puritane; și unul și altul s-au atașat mai mult de obiectul însuși, prezentîndu-1 precis și neatins, de parcă n-ar fi intrat încă în contact cu omul, care totuși se servește de el. Chardin alege mai ales obiectul uzat, lustruit de atingerile mîinii; omul e prezent în această comuniune dintre viață și materie, care rămîne totuși emoționantă. în plus, el scufundă obiectul într-o ambianță de lumină nuanțată, în care se simte căldura blîndă a interiorului, dar care e lipsită de orice efect voit liric.

Cu motive asemănătoare acelora ale olandezilor, Chardin compune tablouri a căror armonie plastică este mult mai completă. Nu este vorba numai de acea unire prin culoare, mai pronunțată decît fusese la un Kalf și pe care o anticipează numai tonurile aurii și roșii ale Boului jupuit; dar grupările lui Chardin sînt de o libertate și de o finețe cu totul noi. La olandezi, obiectele sînt apropiate unele de altele, se ating. La Chardin, golurile le despart, dar prin intermediul aerului, stabilesc între ele legături pe care le simțim fără greș. Acest efect care satisface privirea nu se întemeiază pe nici o geometrie aparentă. E un raport subtil, care rezultă deopotrivă din proporția reciprocă a obiectelor, cfd^T^ 1?ГЛ те лIП vîcinătatea lor în același plan sau pe adîncime.

S deXie cu un Vd? ” > pЭГСa latent în ea * Pe care Pictorul redarea viguroasă a obiectelor, în lumină și în adîncimeЙ cerea* un “fon Im cîî d? ’ Pef atî-comP°ziîia Pare să-i fi fost dictată de uA instinct feridt anterior sTcoeiul™Pa? XIXCleaP°USSin ?I CU Claude Lorram’ ^tistul francez -ЯЙЖЗД ГійЬТЙЯ «V. pi-de neconceput fără el E cu nennrin.it • a- a e U1 Cezanne ar fi atît prin punerea

în pagină cît вГпгЯ гглт 081^ °,x°peilmai « avansată», de la Edimburg (pl. 72). El întrece mt ce^ Plc.tur<d?» decît Vasul de flori, Millet, Courbet, Degas şi impresionist;; мV01. PiCt%-n acest .8en Delacroix, mai putem imagina atîta forţă în atît i simnUm^T a.<-'e.zanne şi pe urmele lui la Vermeer, care însă n-a pictat probЖ&'Л Inamt.e de Chardin' numai seninătate s-ar fi putut naşte din cîteva ПД1VIГ^ moarte> 0 asemenea
lumină lăptoasă. Ş uleva wordun de a*b sau de albastru într-o
114
Prin rezonanţele ei, arta lui Chardin se situează pe unul din primele planuri ale istoriei. Caravaggio reprezintă cel dinţii exemplu al unui maestru mare care tratează natura moartă autonomă. Chardin a făcut şi mai mult: el a cucerit titlul de mare maestru prin practicarea unei specialităţi considerate ca inferioară. El a pus în mare încurcătură critica din vremea lui. Criticii l-au declarat cu totul superior în artă, dar n-au reuşit să concilieze recunoaşterea măiestriei sale picturale cu puţinul interes spiritual pe care-1 găseau în tingirile şi în iepurii săi. Ei s-au apucat să chibzuiască, dacă nu asupra oportunităţii ierarhizării academice a genurilor — curajul intelectual n-a mers atît de departe — cel puţin asupra unui nume de dat genului pe care-1 reprezenta cu atîta strălucire. Cît despre interesul spiritual al operei sale, el a devenit evident abia după declaraţiile entuziaste ale fraţilor Goncourt şi s-a răsfrînt brusc asupra întregii picturi de naturi moarte a secolelor trecute: artiştii de felul lui Heda, a lui Kalf au devenit, la rîndul lor, maeştri. Înţelegîndu-l pe Chardin, oamenii şi-au dat seama că şi aceştia ne oferă experienţe profunde ale sensibilităţii, care nu-şi găsesc în celelalte subiecte ale picturii un echivalent exact.

Prestigiul lui Chardin şi tipul, atît de simplu, al naturii moarte create de el a dat naştere îndată unei şcoli. Jean-Jacques Bachelier, Henri Roland de la Porte, Arme Vallayer-Coster, Bellange au devenit, după expresia lui Diderot, «victime ale lui Chardin ». Bachelier s-a inspirat de la el mai degrabă decît să-l fi imitat direct, şi a făcut-o cu un simpatic accent de duritate. Roland de la Porte n-a adăugat nici o notă personală manierei maestrului; gloria lui cea mai mare este aceea de a fi avut la activul lui tablouri care timp de un secol şi jumătate au fost numărate printre operele lui Chardin 203; compoziţia sa, însă, îl trădează; ea ignorează supleţea şi fericitele goluri între obiecte. Dar Anne Vallayer nu este o simplă imitatoare, cum se afirmă prea des. Ea este, după Chardin şi după Oudry, cel mai bun pictor de naturi moarte, în Franţa secolului al XVIII-lea. Această artistă dă dovadă de o sensibilitate personală, care o duce la o culoare şi la o tuşă, cînd mai delicate, cînd mai nervoase decît acelea ale lui Chardin. în Florile ei, accentele luminoase vibrează cu sinceritate şi produc o animaţie colorată aproape modernă. Acordurile ei nuanţate de roşcat, roz şi albastru ne fac deja să ne gîndim la Fantin-Latour. In Fructele ei, a căror compoziţie este uneori de o eleganţă ferma, iar factura energică, ea caută modulaţii de tonuri palide, pe care lumina parcă le-a golit, şi acest lucru nu e departe de modeleurile suple şi vaporoase ale fructelor lui Renoir, care a privit mult naturile moarte din secolul al XVIII-lea. Există unul sau două tablouri foarte frumoase, greşit atribuite lui Chardin 204, m care această fermecătoare decolorare, această gamă de pastel este însoţită °^tare preţioasă şi de o lumină care pare să pudreze obiectele (pl. ' 1 rebuie oare să recunoaştem în ele unele dintre acele picturi ale domni-
şoarei Vallayer, despre care Diderot, slab judecător al problemelor picturale rernset?ш > tse.amănă c.u un tablou Pe. ,care. Pictorul ?»-« Pus în gînd să-î seaKva , I ?uloaT tu?a acestor tablouri enigmatice nu par să se regă-înr t. a Sxact,m,lucrarile acestei artiste, dar nu sînt nici atît de depărtate de ele se numărând atnbui^ea- Oricum ar fi>. acast.e PictUfi luminoase şi aerate (I =îâPX
di" s"oM 01 xvin-k.
llîîrUt Se poate ?Pun? §i cu privire la acelea «le lui Pierre Sublevras
1 tratînd tema atributelor artelor, familiar lui Chardin; el îi imprimă
115
« жзй Л» » rs Д Д din biserica Nostra Sg»» ”2
şi o sticlă pîntecoasă însoţită de un pahar de vin: acestea smt simbolurile vieţii materiale, de la care ea îşi întoarce privirile, pentru a le îndrepta spre simbolurile vieţii spiritului, reprezentată de arte. Aşadar, acest tablou figurează, sub formă alegorică, triumful artelor asupra simplelor satisfacţii ale simţurilor. Tuşa catifelată, contrastele vii de culoare, strălucirea

decorativa a acestei naturi moarte, care a fost poate destinată să figureze deasupra unei uși atestă datoria contractată de Subleyras față de barocul roman. Dar eleganța desenului și supleţea compoziţiei sînt incontestabil franceze. Stilul personal al acestei naturi moarte justifică speranța că și alte tablouri ale lui Subleyras vor putea fi descoperite; cele ce subzistă sînt foarte rare 206.

Dincolo de granițele Franței, operele de seamă trebuie căutate numai în Spania și în Italia. în Spania, după mulțimea de « floreros » și după influența școlii napolitane, prima jumătate a secolului n-a produs decît repetări. Pe la mijlocul secolului, se ivește însă un pictor remarcabil, care deși născut la Neapole și format în Italia, a reînnodat în mod vădit firul celor mai valoroase tradiții spaniole.

Luis Melendez (pl. 67), după cum am mai spus, a pictat numeroase tablouri de provizii și de fructe, pentru a servi drept decor în palatele regale. El rupe cu tradiția decorativă a naturii moarte într-o manieră analogă aceleia a lui Chardin. Nu se interesează decît de obiectul uzual și—1 reprezintă cu o austeritate rustică. Dar asemănarea cu Chardin se oprește la această poziție iața de motivul pictural. Tratarea plastică și, în consecință, concepția diferă fundamental. Fara a introduce figura umană în compoziţiile sale, ’ Chardin ol? iectde pe care le,Pictează sînt văzute în funcție de om.

dățenia pe care pictorul ne-o dezvăhfie brusc^n el SUrpnnde prin C1U“ ţională. Cotân, ca și Melendez, și în zikle noasîre Salvato^DnliШ C°“T" restituit. Redevenim capabili X • “X- e,','h “ «e imediat
dioasă 5i enigmatici. CL lui MdendX? ° 1Um'
a”, VЙЙTxЖ. “vS: V,Z“,* Z Д. Spama » s ţ ss N»<- >""•
noscut; grupul de tablouri din curo Le „ X “5 “” incS
tace pai te cel reprodus în planșa 68

era atribuit vreunui pictor italian sau spaniol din secolul al XVII-lea. Eu însumi, le situasem în Italia, la jumătatea secolului al XVIII-lea. Descoperirea unor tablouri semnate de Carlo Magini, «pictor de la Fano » (1720—1806), ne-a adus recent confirmarea. Aceste naturi moarte burgheze, tratate cu o mare precizie liniară, pline de obiecte, dar dispuse cu claritate sub o lumină puternică și egală, stau mărturie despre misterioasa supraviețuire, dincolo de fasturile barocului, a unui spirit sever, cvasi caravagesc. Această simplitate, această absență a oricărei retorici, Magini o împarte cu contemporanul său spaniol Melendez 207.

Scenele de gen ale bolonezului Giuseppe Maria Crespi cuprind naturi moarte care se înrudesc cu cele ce preced, dacă nu prin factură, cel puțin prin spiritul lor pozitiv. Clarobscurul lor e mai puțin impasibil, dar nu mai puțin serios 208. Obiectele sînt rînduite astfel cum apar pe rafturile unei bucătării, și această ordine calmă este opusul îngrămădirilor excesive ale artei baroce, în aceste scene de gen, Crespi se inspiră de la micii maeștri olandezi; el ajunge însă la o sinteză latină a intimității lor rustice, subordonînd toate detaliile unui efect de lumină hotărît. Mult mai mult decît un urmaș al olandezilor, el se arată în ele a fi un precursor al lui Chardin, al unui Chardin care ar fi liric. Gravitatea și căldura lui Crespi fac ca trompe-l’oeil-ul său de Cărți (pl. 70), în ciuda compoziției neliniștite, să se sustragă agitației gratuite care domnește la aceeași epocă în naturile moarte romane sau napolitane. Sîntem surprinși să regăsim în el, aproape intact, spiritul propriu primei jumătăți a secolului al XVII-lea. Acest fenomen este comparabil cu acela pe care-1 reprezintă arta lui Chardin, care și el este un izolat în epoca lui și se înrudește cu spiritul picturii franceze din vremea lui Ludovic al XIII-lea, cu frații Le Nain, cu Baugin.

Veneția, care răspîndește o atît de vie lumină în vremea celor doi Tiepolo și celor doi Guardi, avea să ofere ultima formă originală a naturii moarte în vechea școală italiană. Pictura de flori a fost importată de la Neapole, la începutul secolului, de către Gaspar Lopez. Unele dintre vasele sale cu flori se profilează pe un fond deschis; și se prea poate ca unul dintre dascălii săi, Jean-Baptiste Dubuisson, să fi adus la Neapole acest obicei, deprins în atelierul lui Monnoyer. Lucrul n-ar merita să fie menționat, dacă Lopez n-ar fi transmis această nouă formulă lui Francesco Guardi. Meritul, foarte recent, de a fi regăsit cîteva coșuri și vase cu flori ale acestui mare artist îi revine lui Giuseppe Fiocco 20°. E cazul să ne întrebăm dacă maniera largă de a trata acele

flori, care par răvășite de vînt, și compoziția în friză, care juxtapune mai multe motive (pl. 71), nu sînt cumva reminiscențe ale buchetelor Marghe-ritei Caffi, din Cremona, ale cărei tablouri se găsesc în mare număr în Spania 210 și, care a lucrat la curtea din Tirol a arhiducilor de Austria. Guardi avea legături directe cu pictura austriacă. Vasele sale cu flori sînt de cele mai multe ori decorații de deasupra ușilor. Comparate însă cu acelea din secolul al XVII-lea, ele sînt de o libertate și de o grație cu totul noi. Asimetria capricioasă a rococoului stă la baza aranjamentului și animă fiecare tijă. Aerul participă la viața și la fremătarea florii într-un chip cu totul diferit de acela dm tablourile napolitane. Pictorii din Sud își încrustează florile pe un cer zbuciumat, în care aerul dens și întunecat dă petalelor o strălucire dramatică * această atmosferă, mai degrabă imaginată decît simțită, umple tablourile lor de o tensiune vijelioasa. Guardi, dimpotrivă, ca un grădinar zîmbitor îsi scoate vasele sub un cer senin și face să adie printre flori briza lagunei. El dă impre-
117
sia de a le fi uitat pe o peluză de pe Giudccca. Pentru prima oară floarea pare tăribCVлаГе1ei ?1 СУ ae-rul‘ Ea ee,iberatăde penumbra atelierelor din ri ,d la ’nord de.AlPb de rigoarea decorativă, de greoaia retorică barocă pe
a^^$,apeи£,Й^i1иты ”М«’М“Л El 1
a anunțat
care nu mai sînt decît tușe largi
VIL
DE LA ROMANTISM PÎNĂ ÎN ZILELE NOASTRE
Incepînd din secolul al XIX-lea, civilizația europeană ajunge să fie atît de omogenă, încît inovațiile artistice pot fi repede acceptate în toate țările. Arta Europei devine din ce în ce mai uniformă. Școlile naționale persistă, dar ele reflectă concepțiile ce se manifestă în centrul cel mai fecund. Acest focar, care își răspîndește razele în toate direcțiile, este Franța. în epoca modernă, numai Italia Renașterii exercitase o hegemonie artistică asemănătoare, însă în Spania și în Olanda apar de asemenea pictori care creează concepții inedite despre natura moartă și a căror influență mondială este hotărîtoare: Goya, Van Gogh, Picasso. Din ultimul pătrar al secolului al XIX-lea și pînă în zilele noastre, unirea dintre artiștii diferitelor țări și aceia ai Franței este atît de intimă, încît noțiunea de școală și-a pierdut aproape cu totul valoarea istorică.
Acestei omogenități a artei, în pofida granițelor, i se adaugă unitatea în timp, înființarea muzeelor și, mai recent, reproducerea operelor de artă au pus tot aportul trecutului la îndemîna fiecărui artist. Inspirații luate din epoci îndepărtate, care altădată erau cu totul excepționale, au devenit frecvente. Cu atît mai mult, artiștii din secolul al XX-lea trăiesc într-un contact, așa-zicînd, direct cu aceia din secolul precedent. Continuitatea între cele două epoci este evidentă; ea e și complexă.
Trebuie deci să adoptăm o ordine de expunere diferită de cea folosită în capitolele anterioare. Materialul artistic asupra căruia vom avea de reflectat trebuie examinat, nu pe școli naționale, ci pe serii de artiști semnificativi care s-au dedicat interpretării naturii moarte potrivit unei concepții comune. Aceste familii spirituale se întind adesea pe două secole. Uneori, opera unui pictor eminent ține de două moduri de expresie; ea va fi, în acest caz, scindată și legată de două fire ale expunerii. Cum însă toate clasificările vieții nu sînt decît expediente ale minții, nu vom atribui înșiruirilor de artiști cu asipratii asemănătoare, dar cu personalități bine conturate, decît valoarea unei orientări istorice.
119

măsură —o------- , . mticii si de a-si da mai bine seama de vocația ce1or 0Dt S£doane Care aU aVUt 10C întie 1791 și 1800, sîntem surprinși să Romanticii și Goya: natura moartă linca
Revoluția franceză provoacă o libertatea de a-și
lea. Desființînd Academia, ea garani t Posibiiitatea de a-și măsura
de și de a-și expune operele, eaP bine seama de vocația niese de acest gen. Sînt în mare majoritate fructe și flori. Dintre artiștii care practică natura moartă, singurii cunoscuți sînt foștii academicieni, cum ai fi Cornelis van Spaendonck și doamna Vallayer-Coster; aceasta din urma este aproape singura care expune

alte subiecte decît flori și fructe; Sauvage îsi continuă trompe-l'oeil-urile.
. A w , ■, .
Această penurie de naturi moarte va persista in toata perioada de început a secolului al XIX-lea. Disprețul academic pentru « genul inferior » supraviețuiește instituției însăsi, dar nu explică îndeajuns această indiferența. Adevărul e pur si simplu că atît la artiști cît și la public interesul pentru acest subiect dispare, ca să zicem așa, cu totul. Totuși, celelalte genuri, descalificate altădată și ele de doctrina oficială — portretul și peisajul — se bucură, unul, de o mare prețuire, celălalt, de o serioasă atenție. S-ar părea că aceste vremuri tulburi, în care războiul n-a încetat timp de un sfert de veac, abat cugetele de la calma concentrare pe care o cere pictura de obiecte. Generația dintre 1790 și 1815 era cu adevărat răscolită de uriașele evenimente care se succedau într-un ritm amețitor. în această privință, situația nu e comparabilă cu aceea din Olanda, care a cunoscut concomitent războiul și naturile moarte ale lui Claes și ale lui Heda. Căci în Olanda războiul n-a fost «total». El n-a tulburat pacea fiecărei familii burgheze. Dar pictorii francezi din timpul Revoluției și al campaniilor napoleoniene erau obsedați de treburile și acțiunile omenești. O sumbră obsesie a morții sporește pasiunea pentru portret pînă la manie; iar majoritatea peisajelor sînt fie reverii pe tema clasicismului, fie vederi precise ale locurilor și ținuturilor pe care războaiele le-au făcut să devină familiare.
Este evident că estetica lui David nu putea rezerva vreun loc naturii moarte Inntre cîteva idei pe care le moștenise de la vechiul regim, figura ierarhia genurilor; și niciodată pe vremea Academiei «noblețea» picturii de istorice nu fusese atît de slăvită; niciodată umanismul' nu fusese ca unul ce era consfințit de concepția « antică », astfel cum era mtregu antichității - grece, elenistice, romane. Nu că Daîd ar fi~fbs7 ;2=f _____
«tact dta'ȘcSE™' " expПc/исS"i"î m"!' "" тai PUP°
a Pompei și Herculanum erau descoperite de o jumătate n elenistic pe care-1 vedeau nu atingea întru 1 " ---------------
făceau despre antichitate în forma aî aLs ^52^ Pe_care oamenii și-o
scene mai îngust, atribuită ea
în faptul că a > proprie secolului al XVIII-
prin faptul că el i-a făcut
— aceea care, potrivit interes a anticilor. Xeniile de o jumătate de veac; ele erau —5 totuși, spiritul făceau de'spre antichitate iп~ЬгтГei "elenă Pe- Care oamenii ?i_0
ша ei eiena. Aceasta forma consta în esență
>
120

în adularea omului și-i satisfăcea adînc pe acești artiști crescuți într-un yîrtej de acțiuni omenești, care păreau să justifice speranțe uriașe și întreținеau încrederea în umanitate. Nici unul din acești pictori n-a remarcat naturi e moarte ale anticilor. Ei nu voiau să le vadă: o dată înțelese, ele ar fi deformat ideea pe care oamenii și-o făcuseră asupra concepției despre lume a antichității. Arheologii, obligați prin profesia lor să țină seamă de toate descoperiri e, se grăbeau să trateze Xeniile drept «amuzamente», drept « relaxan » ale unei civilizații; ca si cum faptul de a constitui un « gen minor » ar putea sa discrediteze în ochii istoriei faptul capital că imaginea obiectelor neînsufletite a fost plastic autonomă și gustată din punct de vedere estetic timp de cinci sau șase secole. Este unul din paradoxurile istoriei, mai frecvente de altfel decît se crede, să vedem că naturile moarte de la Pompei și Herculanum, despie care știm că ele se ofereau privirii artiștilor din secolul al XVIII-lea, n-au exercitat nici o acțiune valabilă asupra artei din acea vreme (cu excepția unoi rare decorații, cum ar fi tapetele), în timp ce alte naturi moarte antice, despre care nu putem decît să presupunem că au putut fi cunoscute în secolul al XIV-lea, în cel de al XV-lea și în cel de al XVI-lea, au putut să fecundeze ideile artistice încă independente de academism. în acele epoci depărtate, lucrările antice puteau oferi sugestii importante, puteau deschide orizonturi; în vremea lui David, ele erau inoportune și deci privite cu indiferență.
Astfel, tonul însuși al vieții și ideile despre artă întind parcă o perdea între

pictorii aparţinînd şcolii lui David şi universul tihnit al lucrurilor. Atunci cînd romantismul lui Gericault şi al lui Delacroix părăseşte criteriul antichităţii şi acceptă spectacolul total al vieţii, el recurge imediat şi la acest univers : natura moartă îşi recucereşte locul în pictură, ea este însă redusă numai la acele motive în care sentimentul realităţii se poate afirma. Realitatea, mai variată decît aceea pe care o accepta David, nu are valoare pentru romantism decît ca vehicul al forţelor vitale. Este semnificativ faptul că Gericault şi Delacroix s-au întors amîndoi spre forma barocă a naturii moarte; la aceasta au contribuit capodoperele tuturor şcolilor reunite în Muzeul Napoleon. S-a semnalat că Gericault a pictat cîteva naturi moarte de flori, de fructe şi de vînat211, admirate într-o vreme; ele n-au fost încă regăsite, dar judecind pe baza unei copii după Van Beyeren 212, ne putem imagina că erau puternic influenţate de natura moartă neerlandeză din secolul al XVII-lea. Ne-au rămas însă de la Gericault picturi de lucruri neînsufleţite în care alegerea motivelor este foarte deosebită: sînt membre ale corpului omenesc, pictate la spitalul Beaujon. Cele mai multe sînt studii executate în vederea reprezentării trupurilor de morţi din Pluta Meduzei. Dar două sau trei formează ele însele adevărate tablouri prin compoziţia lor îngrijită, plină de coeziune plastică si de expresie. Este cazul Braţelor şi picioarelor tăiate, de la Muzeul din Montpel-lier 213. în aceste jalnice rămăşiţe omeneşti, artistul a căutat, la fel ca Rem-brandt în Boul jupuit, să păstreze amprenta de neşters a vieţii. Contrastul emoţionant dintre trup şi sfîrşitul lui fatal este rezumat în supleţea destinsă a membrelor izolate, care par încă să asculte de forţele care le animă. Acelaşi patos caracterizează capetele tăiate ale lui Gericault. Aceste naturi moarte impresionante chiar numai prin alegerea motivului, sînt încărcate de artistul romantic cu aluzii expresive. Gericault apucă aici pe drumul lui Goya El solicită însă sentimentele noastre prin evocarea unor idei. Goya o face numai cu ajutorul unei redări de un realism crud, care atinge străfundurile simţurilor noastre. Gericault nu e atît de «modern » ca Goya.

121

tn£s a lui Oudryţ a lui Desportes. Barocul rubensian şi romantismul Sz care decurge din el, îl călăuzesc pe Delacroix şi-1 inerta sa exprime cuSo libertate personală acordul dintre natura moarta şi peisaj. Aici, ca şi în vasele sau buchetele sale de flori, în care se simte amintirea lui Monnoyer, nu produce un nou mod de a concepe natura moarta, dar împrumuta acesteia o nouă intensitate; el supune bogatele sale buchete unui~ suflu care contopeşte formele şi amestecă culorile, sub un ecleraj ce aluneca asemenea unui vînt luminos. Totuşi, ca şi în Florile artiştilor napolitam dm Seicento, sentimentul intens al forţei vitale a plantelor nu alterează la el ţinuta decorativă a «arhitecturilor florale». Acest tip al tabloului de flori se va menţine în rîndurile romanticilor: Diaz, a cărui culoare va tinde de asemenea să exalte intensitatea sclipitoare a vegetaţiei, va decora cu naturi moarte de fructe şi de flori panouri de lambriuri.

întoarcerea la exemplele baroce, nu numai flamande ci şi spaniole, inspiră în mod felurit şi cu rezultate inegale grupul de pictori [de naturi moarte al şcolii lyoneze. Industria mătăsii şi decorul acesteia au favorizat la Lyon o pictură de flori totodată ingenuă şi rafinată, de un efect strident şi de o meticulozitate botanică, la un Berjon şi un Saint-Jean. Este semnificativ că acesta din urmă a reînviat ghirlandele votive ale lui Daniel Seghers, cu o convingere mişcătoare în plagiat. Jean Seignemartin a tras din culoarea strălucitoare a vechilor flamanzi învăţăminte cu totul diferite: el a interpretat cu entuziasm compoziţii suculente, care ar putea să fie decupate din marile mese garnisite ale lui De Heem. Antoine Vollon a fost de o autoritate mai hotărîtă, de o sensibilitate mai vie. Scriitura fermă a clarobscurului său, tonurile surde de roşu, acordate cu nuanţele pure de alb şi de negru, trădează canavaua gamei spaniole, pe care a moştenit-o de la Ribot. Porecla de « Chardin al vremii sale», ce i s-a dat, nu trebuie să ne facă exagerat de severi faţă de el.

Dar cu excepţia acestei şcoli provinciale, la care domneşte un senzualism pozitiv, lipsit de orice sugestie sentimentală, cei mai mari pictori francezi nu s-au putut sustrage romantismului. Ne aşteptăm să-i găsim ecoul la Corot. El n-a pictat decît foarte puţine naturi moarte şi toate, pe cît se pare, în ajunul morţii sale (pl. 82). Şi dacă aceste lucrări au trecut neobservate, ele nu smt indiferente istoriceşte, deoarece arată limita extremă a libertăţii picturale m care şi-a găsit expresia lirismul lui Corot. Nici o altă operă a sa nii-1

antonie poate in aceeași măsură de impresioniști. Și totuși dulcea lui meditate asuora trandafirului, asupra tremurătoarei lui moliciuni în mijlocul unei penumbre domestice se situează aproape la capătul opus limpezimii sigure de sine si ztmbet pagin al lui Renoir. Numai geniul feminin al Berthei Morisot înduioș£ie Sa fl CUn0SCUt fl0rile lui Corot' a caPtat unele efluS ale ac"s?d Am spus ca ne putem aștepta să întîlnim acest ecou la Corot dar nrivind caracterul indecis al artei sale care oscih îmJe nn i^Π тк°.a"e' ele reflectă lism liric. Unele dintre floriksale pute nic con trufie și majoritatea eelotiaite - pio.aS

Pelagie — deși păstrează același entuziasm în fața pulsației vitale a naturii, nu se pot lipsi de o lumină vesperală, de opozițiile fastuoase de nuanțe roșu și galbene, de jocurile de volume netede și de paste zgrunțuroase, in stirșit de întregul arsenal al unui interpret cu totul admirabil al senzualității sentimentale (pl. 84). Cu toată fermitatea clarobscurului său, aceasta retorica a lui Courbet este infinit mai apropiată de aceea a napolitanilor decît de nobila austeritate a lui Caravaggio. In închisoare, singurele sale modele erau fructe, flori, un pește (pl. 85). Pentru a-și alcătui compozițiile, era nevoit sa recurgă la amintirile sale, să apeleze la resursele imaginației. Și observăm ca aceasta era populată de reminiscențe ale picturii baroce din secolul al XVII-lea. Adăugarea la natura moartă a unui fundal de peisaj — în chip asemanator procedeului lui Delacroix — adăugarea unei siluete de femeie la o masa de flori — în minunatul său Umbrar — ne duc cu gîndul la formulele curente ale școlii napolitane. Astfel de tablouri confirmă impresia pe care ne-o dă Courbet de a fi fost ultimul dintre marii pictori independenți care i-a urmat pe maeștrii de altădată — și aceasta, cu toate împrumuturile mai flagrante făcute de Manet de la Velâzquez, de la Goya sau de la Hals. Căci Courbet restabilea climatul autentic al barocului; Manet n-a folosit decît procedee care i-au servit ca să se elibereze de viziunea tradițională. Cele mai mari izbînzi ale lui Courbet se datorează de altfel intervenției imaginației, atît de rară în operele sale. Păstrăvul său (pl. 85), pictat în 1873, din memorie, repe-tînd un tablou analog, mai mic, executat cu doi ani mai devreme în închisoare, atinge o măreție pe care sîntem ispitiți s-o numim vizionară. Acest pește formidabil, cu'solzi ca de stîncă, pare să zacă pe fundul apelor neîncepute ale timpurilor preistorice. Care sînt ceilalți realiști care n-au cedat seducțiilor unei atmosfere lirice? Fantin-Latour? Dar oare acele fine umbre cenușii care însoțesc cu fidelitate merele și florile sale, un fel de ediții feminine ale celor pictate de Courbet, nu sînt ele pătrunse de un gînd ascuns sentimental? Acest ecou nostalgic evocă atmosfera caldă a unui cămin bine rînduit, în care plutește visarea vagă a lecturilor tihnite și a calmului lucru de mină. Acest iz victorian explică poate pasiunea amatorilor de artă englezi pentru florile lui Fantin-Latour. Dacă așa stau lucrurile la Paris, sudul Franței nu face decît să ridice diapazonul acestei ambianțe sentimentale pe care spiritul burghez o pretinde naturii drept compensație a pozitivismului său. Marsilia îl hrănește, cu zgomotul și cu lumina ei sclipitoare, pe Adolphe Monticelli, care continuă în Franța descendența cea mai autentic barocă, aceea care, inaugurată de Fragonard, merge pînă la Daumier și la arta din tinerețe a lui Cezanne. Visător romantic, Monticelli este, înainte de orice, un pictor din rasa cea mai robustă și mai voluptuoasă. în naturile sale moarte, lipsite de orice aluzie literară, lirismul său va fi exclusiv acela al resurselor picturale, al materiei și al culorii. Poate că acesta e domeniul în care a dat întreaga măsură a îndrăznelii sale. Aici a construit el, cu o pastă densă forme, al căror volum și loc exact erau evocate prin calitatea unui ton totodată strălucitor și just (pl. 91). în ce privește culoarea, îi datorează mult lui Diaz; el transformă însă mișuneala caleidoscopică a pictorului de la Barbizon într-o puternică arhitectură de culori. Monticelli este fără îndoială unul dintre pictorii cei mai independenți din secolul al XIX-lea. Această independență se datorează în bună parte izolării sale provinciale. Poate că nu e întîmplător faptul că a reluat adesea tema mesei acoperite cu un covor oriental, temă folosită în secolul al XVII-lea la Marsilia, de Ephraim

Leconte, după «tetka barocă a Cavalerului mata Prin instinctul său.adine, "S Й I ârsx

Ж ^pЦЖ/ ** lui Monticelli (pl. 91) al Oala arde p °'mdege

heim de Villers), pe care Cezanne a pictat-o in 1869—1870, pentru a înțeleg de

unde provin, în acest din urmă tablou, umbrele în formă de pete de cerneală care compartimentează împăstări viu colorate şi lucioase ca emailurile, în acelaşi timp cu Oala verde, Cezanne a pictat Ceasornicul negru (pi. 92), capodopera tinereţii sale. E semnificativ că perioada sa zisă romantică şi-a găsit încununarea în naturi moarte. în acest domeniu, el ajunge pentru prima oară la deplina maturitate a căutărilor sale. Un rol important l-a jucat desigur faptul că a rămas destul de multă vreme izolat de febrilitatea pariziană; acest artist meditativ, preocupat să înfrîneze vehemenţa temperamentului său, are nevoie de timp pentru a găsi un echilibru, mai dificil decît orice. Dar subiectul însuşi poate să fi jucat un rol primordial: în faţa naturii moarte, acest om sensibil, acest observator scrupulos, nu avea să se teamă de mişcarea modelului şi de schimbările bruşte ale luminii, putea să chibzuiască în linişte asupra deciziilor sale plastice. Ceasornicul negru surprinde tocmai prin coeziunea sigură a stilului. Tabloul e conceput în maniera tradiţională a naturilor moarte olandeze, în care mesele susţin obiecte casnice, însoţite adesea de o pînză imaculată (pl. 29). Manet le-a reaşezat la loc de cinste în rîndurile tinerilor. De la el pornesc de asemenea, în mod indiscutabil, contrastele de pete deschise şi întunecate şi contururile viguroase în jurul formelor. Dar realismul lui Cezanne nu e placid ca al olandezilor şi nici cursiv şi spiritual ca al lui Manet. La el, simplificarea formelor şi luminarea bruscă şi fixă dau obiectelor o forţă masivă, un relief plin de impresionantă elocvenţă. Influenţa lui Manet l-a vigoare nouă l-a ridicat de îndată deasupra inspiratorilor săi. Monticelli n-a ştiut niciodată să renunţe la o parte dm strălucitele sale resurse; alături de sălbaticul tînăr de la Aix *, el pare im guraliv facil. Manet nu s-a gîndit niciodată să scoată din acele contururi ne<re «P.ntrn coerent, o evocare de armonii grave, aproape maiestoase. Se simte aici o dorinţa romantica de a face lucrurile neînsufleţite să respire cu o suflare Ea°T РПП -CeSt lirism subiectiv' C6zanne °feră capodoperele sde iJluf al ytvT' ?1HPOat5 cea mai Puternică> a acelei rîvne îndărătnice a seco-и) X ea de a.da naturii moarte un efect poetic vădit
neînsufleţite1 f T РГIVЙ luCrurUe
Alai ales Vollon e acela căruia* izolnren ™ frumuseţea materială, reculegere grupajele de bucătării лovшciaЦ Perniis să picteze cu virea ferma şi cu relieful laconic al snnnini ut P Ut . ciudat cu pn-mai fin, mai onctuos, înfeudat si el dir cu \ ?e asei?enea Ş> Franţois Bonvin Vollon, prestigiului aceloraşi maeştri* vechi ?A08Pe1иne egală cu aceea a lui impasibilitate; obiectele nu ^sîm рек ei de 0 adevărată
-_____1 aecn suprafeţe minunate; umbrele
* Cëraшie.

pe care le aruncă ele nu ascund nici un mister. în această privinţă, aceşti doi pictori se apropie de Manet. Mai izolat, Eugene Boudin a pictat, încă din 1849, naturi moarte în care alegerea obiectelor şi compoziţia urmează tradiţia neerlandeză (mai ales flamandă) a secolului al XVII-lea, dar a căror tuşă, din ce în ce mai liberă, împreună cu atmosfera vibrantă, reprezintă, ca şi marinele lui, o tranziţie spre arta lui Monet 2U.

Un pictor a ştiut însă, cu mult înaintea lui Manet, să elibereze natura moartă de orice aluzie literară, deschizîndu-i totodată orizonturi nebănuite. Goya a pictat naturile sale moarte probabil în ultimul deceniu al vieţii sale, în acelaşi timp cu Gericault şi desigur înainte de Delacroix. Se cunosc în prezent vreo zece. Cele mai multe dintre ele reprezintă păsări moarte, vînat, carne sau peşti. Feliile de somon (pl. 79) şi Capul de miel, de la Luvru, sînt acelea cărora le revine o însemnătate deosebită în istoria naturii moarte.

Compoziţia acestor tablouri nu mai datorează nimic tradiţiei antice. Ea e lipsită de orice artificiu, de orice proecupare de aranjament decorativ şi chiar de acea căutare instinctivă a unui ritm armonios, care se manifestă în naturile moarte ale lui Chardin.

Goya pare să fi pictat acele felii de peşte sau acele bucăţi de carne aşa cum le-a aşezat întîmplarea. S-ar zice că, pentru a varia şi a consolida gruparea lor, i-a fost de ajuns să aşeze oblic una dintre bucăţi, astfel încît să opună mişcarea ei aceleia a celorlalte. în acest chip, el realizează o compoziţie care reflectă aspectul instantaneu al vieţii; totodată, el îi sporeşte efectul printr-o factură spontană, care face să vibreze epiderma lucrurilor. Toate acestea sînt de o concepţie fără precedent, care nu devine un bun comun decît cu

o jumătate de secol mai tîrziu, mulțumită impresioniștilor. Se vede imediat tot ce-i
datorează Manet autorului Feliilor de somon.
Dar noutatea lui Goya nu se oprește aici. El rupe firul tradiției și în altă privință și deschide posibilități nesecate. Natura lui moartă impune sentimentelor noastre o participare mult mai directă decît toate cele din trecut. Ea e patetică. Singurele care pot fi comparate cu ea sînt Boul jupuit al lui Rem-brandt și studiul de membre omenești al lui Gericault, poate puțin anterior lucrărilor lui Goya. Dar patetismul lui Rembrandt era atenuat prin căutarea frumuseții materiei picturale; acela al lui Gericault se bucura de sprijinul imaginației noastre, forțată să descifreze urmele vieții într-o carne moartă, în Capul de miel, Goya se folosește de un efect analog: ochiul mielului, oricît de pierdut ar fi în depărtarea tulbure a morții, pare să adreseze o sfîșietoare mustrare cruzimii noastre. Dar tabloul nu-și trage influența asupra noastră numai din această idee romantică. Bucățile de carne, ca și feliile de somon, ne mișcă pînă în străfundurile facultăților noastre senzoriale și ating coardele cele mai tainice ale sensibilității noastre. Carnea și feliile de pește sînt pictate cu ape de satin și irizări de sidef; ele sînt apetisante și provoacă totodată groază prin sîngele lor proaspăt, al cărui roșu scînteietor pare unic, pare să nu aparțină decît acestui sînge. O subtilă indispoziție, în care intră tot atît canibalism cîtă spaimă mortală, ne cuprinde în fața acestor picturi atît de simple și, în aparență, de un realism atît de lesnicios, atît de literal. Aceste sugestii se nasc fără nici o indicație de ordin uman — gestul inutil al unui braț tăiat sau privirea mielului; ele se impun doar prin calitatea picturii, prin acțiunea oarecum psihologică a culorii, a pastei, a facturii. Nimic mai spaniol decît capacitatea de a impresiona în acest chip sufletul printr-un fragment al celei mai obișnuite realități.

Astfel Goya realizează Xa'ndt^uSaTe^caTГcIa^na^ere studiilor, de altminteri ««A*
Xcuf Tragteii Boi jupuiți și
№) Își Săsesc in picturile lui Goya adevarațn
E ™^aП»°тTaX^«?e
oferit atît de mult. Și dacă vorbesc despre el in acest capitol, care trateaza despre Gericault si Delacroix, e pentru că Goya este, ca și ei, un realist liric, un realist avid de a exprima forțele tulburătoare ale naturu. Atît numai ca el se lipsește de retorica sentimentală, de tot sistemul de semne exterioare ale lirismului. Prin aceasta, el este primul pictor al neliniștii moderne, cu mult mai emoționantă decît patosul sonor al homarilor lui Delacroix sau iastul crepuscular al merelor lui Courbet.
Manet: realismul impasibil
Pe la 1860, mișcarea hispanizantă dă naștere primelor naturi moarte pur picturale, lipsite de orice asociație sentimentală; pe la 1875, această concepție triumfă o dată cu Manet și impresioniștii. Abia atunci cînd Corot și Courbet nu mai trăiesc și cînd tînărul Cezanne renunță la vehementele lui tonuri negre, putem asista la lichidarea definitivă a atmosferei romantice a naturii moarte. Am văzut că artiștii din Lyon au fost singurii care, cu Bonvin, Vollon sau Vernay, au folosit culoarea senzuală de esență flamandă sau culoarea intensă și sobră corespunzătoare gustului spaniol. Din această ultimă sursă, privirea mcisivă și rece a lui Manet avea să deducă o nouă viziune a formelor, adică o nouă concepție despre lucruri și locul lor în univers. Deși este greu de dovedit că Manet ar fi văzut naturi moarte de Goya înainte de călătoria sa m Spania, Farfuriile cu stridii pictate de el în 1862 și 1864 sînt de neconceput fara acest contact. Cunoaștem în prezent numeroasele împrumuturi к JT® ?1 de aran'amente Plastice de la maeștrii vechi la care acest pictor
dante de aspirații artistice. Începînd din ?866, se remarcă S nîSP ® мПС°Г' Sta.
.ranspunoE «*£TI.XX d'e ,S“, <1S™>
lucru caracteristic, în picturile sale ț?tate Yechivil maestru. Dar, a se depărta de Goya: comnoziria c-idp,,-net *• u^meaza Pe Chardin pentru tele, umple formele cu un bogat modele^de'rnnt' C,U at^i' înmuHeȘte obiec-el va ajunge la o sinteză a sugestiilor venite i ene„c3?rata- Foarte curînd, din 1876, nu se mai întîlnesc la Manet reminisient^01 maeștrii- Începînd lor? El le-a deviat într-o direcție Vre ±mn^ ? Ce.a. făcut cu lecpile nu mai ramîne nimic din emoția pe care o trezesc*?^ spirituala- La Manet •C. c in inima noastră culorile

tragice ale lui Goya, nimic din voința de a exprima o realitate resimțită viu, ba aproape dureros. Nu rămîne mai mult nici din seriozitatea poetică a lui Chardin, din rezonanța profundă a împăstărilor sale condensate, din euritmia grupajelor sale. De la marii săi înaintași, Manet nu păstrează decît alegerea obiectelor uzuale și simplitatea prezentării lor, în care se oglindește simțul sau modern al realului. Modern, pentru că modelat de spectacolul vieții de fiecare zi, a cărei trăsătură dominantă a fost, în tot cursul secolului al XIX-lea, o constantă accelerare a mișcării. Manet este poate primul care a simțit nedeslușit că deplasările rapide, datorate folosirii aburului, și forfota mulțimii citadine cer o schimbare a viziunii artistice în sensul rezumării. Cum să exprimi acest flux neîncetat al ființelor și al lucrurilor, fără a-1 domina printr-o sinteză picturală? Și cum să te aperi împotriva oboselii, împotriva neliniștii care te cuprinde în fața acestei lumi instabile ? Toate simplificările picturii ce va urma vor decurge din aceste întrebări fundamentale. încă din 1882, Ernest Chesneau sublinia această luptă a artistului împotriva aparenței fluide a lucrurilor: « Manet surprinde formele în mobilitatea lor efectivă ».

Impresioniștii nu vor putea decît să se lase pradă acestui sentiment. De atunci, după spectacolul lumii, învălmășit într-o alunecătoare încălecare de culori, astfel cum îl oferă fereastra unui tren în mișcare, pictura s-a resimțit de apropierea bruscă sau de fuga vertiginoasă a lucrurilor zărite dintr-un automobil și, în sfîrșit, de experiența omului suspendat în aer și pentru care distanța și viteza reduc suprafața pămîntului la o canava acoperită de ornamente geometrice și desfășurată încet în mijlocul unui spațiu abstract.

Viziunea sumară a lui Manet punea deci bazele tuturor sintezelor ulterioare. Ceea ce aducea el pentru a o realiza, era un talent prodigios de pictor, o capacitate de a-și fixa pe pînză senzațiile cu o economie și o justețe destul de rare în arta occidentală. Tușa lui concisă și rapidă pare să insufle lucrurilor o viață fugitivă. Obiectele sale par să fi fost puse pe masă în însăși clipa în care privirea noastră le întîlnește; ai impresia că e de ajuns să-ți întorci capul pentru ca ele să-și schimbe locul. Acest dinamism al lui Manet constituie deopotrivă marea lui forță și marea lui slăbiciune: el face dintr-însul imul din pictorii cei mai eficienți ai vieții, dar îl împiedică să abordeze aspectele permanente ale lucrurilor. Pictor minunat, dar artist limitat la transpunerea rafinată a senzațiilor, el fixează pe pînză transparența satinată a unei șunci (pl. 86) sau prospețimea vaporoasă a violetelor (pl. 87)’ттг-o imagine izbitoare și rece ca o vorbă de duh. Impasibilitatea lui în fața obiectului neînsuflețit este totală. Legătura senzorială pe care o întreține cu el nu este destul de brutală pentru a crea la spectator acel șoc imediat pe care îl produce Goya și nu e nici destul de înduioșător pentru a îndemna la visare, cum face Chardin. In acest sens, Manet este primul dintre marii artiști moderni care se grăbește să reducă obiectul la o pată de culoare. De la el datează dizolvarea definitivă a vechii unități dintre contur și relief, unitate totodată optică și tactilă, pe care Courbet a păstrat-o intactă. Reliefurile lui Manet nu sînt decît optice; ochiul este acela care, prin jocul asocierilor, umple formele de substanță palpabilă și care ne face aproape să simțim gustul și mirosul obiectelor. Manet este primul dintre moderni care dă picturii un caracter plan, făcînd-o să mărturisească însușirea ei primordială de suprafață acoperită de culori, să sugereze o anumită autonomie a liniei și a petei colorate; el este acela care inaugurează pictura «asemănătoare cărților de joc», pictura capabilă să alimenteze arta anșului, ducmd în mod fatal la planitatea abstractă a lui Mondrian. Din arta

lui, un C&aune «u un Matisse î5i yor deduce vedea acestei aventuri plastice un vuțor

“ -’tk de al Xk influenta lui Monet, el își izola motivele pe fonduri incluse destul de indiferente. Sub acest raport, el era fidel tradiției, alaturmdu-se lui Goya și, prin acesta, picturii din secolul al XVII-lea. Mai tîrziu, fondurile deschise ?și contactele multiple dintre obiect și aerul înconjurător, umplut de lumină, vor apropia naturile sale moarte de acelea ale impresioniștilor. El nu va sti însă niciodată să unească efectiv obiectul cu ambianța locului unde se află. Manet nu va realiza niciodată naturi moarte cu adevărat casnice cum au fost acelea ale lui Chardin. Această sarcină și-o vor asuma impresie-nistii.

De la Manet la Bonnard

Monet și Renoir nu pot vedea lucrurile decît inundate de lumină liberă. Sînt fii credincioși ai burgheziei, moștenitori ai lui Chardin. Ei pictează ce a pictat și el: obiecte și provizii care zac pe o masă de bucătărie — dar mai des pe o masă de mîncat — buchete de flori care împodobesc mobile. Ei le prezintă în interioare, dar pentru ei orice motiv nu prezintă interes decît în funcție de aerul liber. Naturile lor moarte vor fi evocări ale intimității casnice. Nu a aceleia a lui Corot, care derivă dintr-o bîlndă penumbră, nici a aceleia pe care o creează melancolicul clarobscur al lui Fantin-Latour; ci a unei păci însorite, a unei liniștite destinderi în plină lumină. Bucătăriile lui Chardin, oricît de luminoase ar fi, au un aer citadin: lumina lor laterală și parcimonioasă vine de la o fereastră care dă spre stradă. Monet și Renoir inundă Vînatul, Galetele (pl. 90), Florile sau Fructele lor (pl. 89) cu aerul liber de la țară. Ei le pictează de altfel adesea în casele însorite de la Wargemont sau d! 1? Giverny. Totdeauna, însă, ei le scaldă în marea lumină directă care năvălește dm toate părțile. Lumina laterală, efectul ei calculat, totodată plastic și poetic, dispare dm natura moartă. Fondul neutru dispare și el, dacă nu e chiar peretele care reflectă lumina.

Acest mod de a concepe natura moartă e tot atît de special ca și modul impresionist de a concepe peisajul. Și unul și celălalt reflectă sentimentul burghez Peisajul grupului de artiști de la Barbizon era de asemenea conceput ^ntru aceasta clasa socială. El s-a născut însă dintr-o nevoie de evadare a unei ocieței citadine, mea puțin apăsate de industrializare, încă unite prin legături familiare cu mediul rural și avînd în sîntre ritmul legaturi cerilor ei: pescuitul și vînătoarea. Acestei nostalgii i-a trebuit o batica, singurătatea cîmoiei sau a rrîdnrii i • 1 a tr. o natura sal-pM™, A™ «SSC.*S

periferia unui mare oraș, e Grădini чиЬпгкЛх vacanța. E o plaja sau cazuri, el constă în cîmp i aUărS orizom cM?Va^ Săfeasca? în alte cu case. Natura moartă a lui Monet sf a uî n • mai mu!te ori Presărat ticită. Delacroix și Courbet o plasau'cu plăcere îj fați^J ffi/pTetic

de peisaj, în care obiectele, viu colorate și pline de un relief agresiv, găseau o rezonanță eroică. Impresioniștii elimină din natura moartă amintirea flamanzilor și a napolitanilor, după cum eliberează peisajul de umbra tutelară a lui Jacob van Ruysdael sau a lui Hobbema, sau de luminile aurii ale lui Claude Lorrain.

în opoziție cu Manet, ei reintroduc o redare analitică a suprafeței lucrurilor. Monet acordă o atenție susținută efectelor de materie prin care traduce blănile și penajul din Fazanii săi, care împrospătînd tablourile de vînat ale unui Salomon van Ruysdael sau ale unui Fyt, fac să apară aproape vulgare împăstările insistente ale acestuia din urmă. Parcă pentru a savura mai bine coaja Galetelor sale (pl. 90), Monet ni le prezintă văzute de sus, în chipul unei gravuri în lemn japoneze; el împrumută din aceeași sursă lipsa de goluri în punerea în pagină. Intrăm aici într-un contact brusc și intim cu fața de masă albă, cu prăjiturile, cu carafa de vin, care sînt parcă simbolurile caldei atmosfere familiale dintr-o zi de sărbătoare. Sîntem parcă aspirați de subiectul tabloului, și această sugestie dinamică este urmărită cu o logică de artist. Monet își construiește întreaga compoziție în diagonală. Micșorînd rapid dimensiunea împletiturii de trestie de sub galeta mai depărtată, el produce efectul unei fugi spre adîncime. Cu o tușă spontană și vizibilă, el face să se învîrtească rozeta aluatului. Astfel compoziția sa vibrează de o mișcare alternantă. Întîl-nim în acest tablou ceva din dinamismul irezistibil al lui Van Gogh, dar nimic din neliniștea lui. Căci desenul este mai puțin violent, mai puțin dominator, iar culoarea nu-i sporește exaltarea: armonioasă și amabilă, ea îl atenuează și-1 echilibrează. Cuget senin, Monet se mulțumește cu o mișcare simplă și spirituală.

Hrănit cu tradițiile secolului al XVIII-lea, Renoir nu va căuta, ca Monet, compoziția dinamică, ci va continua senina simplitate a lui Chardin. Piersici și struguri (pl. 89) este poate cea mai frumoasă, cea mai personală natură moartă a lui, și totuși ea nu e decît o transpunere a unei teme a lui Chardin în registrul luminii depline. Totul e mîngîiat de lumină, de la puful colorat al piersicilor pînă la albul neted al vasului și al feței de masă. Umbre palide,

ușoare ca o adiere, abia dacă tulbură o luminozitate calmă, care face să răsară și să dureze giuvaerul efemer al pieliței unui fruct. Este extrema discreție într-o bogăție extremă, densitatea cea mai deplină, făcută parcă din aer colorat. Renoir scoate din ea un limbaj liric cu totul nou în natura moartă, chiar și în urma lui Chardin. între noi și obiecte, el interpune o sită luminoasă prin care le distingem, drăgăstos unite într-o sclipire temperată. Astfel natura moartă este singurul, sau aproape singurul subiect în care se manifestă simțul interiorului, rar la impresioniști, care sînt în primul rînd oameni ai peisajului. Feminitatea Berthei Morisot se complace în acest gen, și Vasele cu flori pictate de ea — armonii fragile în care se simte nostalgia griurilor lui Corot — acordează cu finețe dulceața atmosferei casnice cu lumina vie a zilei. Toți pictorii care țin, în total sau în parte, de impresionism, vor da naturilor lor moarte acest ton de căldură domoală închisă într-un interior In prima lui tinerețe, Seurat pictează un fermecător Vas cu flori (pl. 95) 214 a, în care se și afirmă clar gustul său pentru o stabilitate realizată prin indicații verticale și prin jocul compensator al luminilor și culorilor. Chiar și acest colț de racoare și tăcere face parte din universul său grandios, totodată intens și calm. Acest tablou este, dacă nu mă-nșel, singura natură moartă cunoscută a lui Seurat; în el, artistul apare încă dedicat penumbrei, fiind unul dintre
a- &S
rare de altminteii, Edouard Vш ar P » j je ța liniștitele condensări ffi uXsîm așezate. To^vom gări^de^â,Codată la olandezi și nid-odată la Chardin, ale căror obiecte strălucesc de umanitate, dai: ale căror funda luri sînt destul de indiferente. Pe un mic gheridon acoperit cu o fa,a ~ masă albă, Vuillard așază o lămîie lîngă un pahar, în care este pusa o lingura, în stînga se zărește colțul unei mobile, de bună seama un pat; un zid luminat servește drept fundal. Paharul aproape că dispare în lumina palida, iar lingura abia dacă se conturează printr-o lucire rece. Emană din aceste obiecte o indefinibilă atmosferă proustiană de odaie a unui bolnav, evocată printr-o analiză care tinde să fixeze o clipă, o rază, o melancolie evanescentă — analiză sensibilă și incisivă, emoționantă și aprinsă.

Bonnard e adesea calificat drept ultimul impresionist; afirmația nu e decît pe jumătate adevărată. El a abordat o problemă fundamentală pentru generația care a reacționat tocmai împotriva impresioniștilor: aceea de a ști cum trebuie pictate obiecte inundate de lumină, în culori nu adecvate naturii (ceea ce constituia trăsătura comună a impresioniștilor), ci cu totul libere de orice convenție, adică în culori de un arbitrar poetic, pe care le justifică numai o viziune lăuntrică. Prin spiritul său de fericire burgheză, Bonnard e însă legat de calma tradiție a lui Monet, a lui Renoir. Naturile sale moarte sînt și ele grupări de fructe pe cîte o masă sau în dulapuri din perete (pl. 105), pe care le vizitează soarele. Dar infidelitatea lui față de naturalismul literal al impresioniștilor le dă un aer de feerie. Obiectele sale sînt parcă pătrunse de razele luminii și de căldura lor. Soarele pare să topească fructele, pentru a nu lăsa din ele decît o esență colorată a pulpei și a gustului lor. Ele înmiresmează interioarele în care se află.

Bonnard nu concepe lucrurile neînsufletite fără un cadru de intimitate casnică. remJ^nta cele mai.vechl teme ale naturii moarte, acelea ale xeш'oи-ului așezat intr-un dulap din perete (pl. 105 și pl. 2), acelea ale nișelor și cămă-or dm evul mediu (pl. 10 și 11). Chiar și atunci cînd deschide larg o fereastră și prezintă obiectele ca și cum s-ar afla în aer liber, el n-o face decît nentrn a indica mai bine ca ele aparțin domeniului intim al omului Pentru îrJtr generație de artiști care se desprind de impresionism motivul into •
dopera primei sale maniere. Kobmson, Hollywood) este capo-
S«‘ pră » Ba ш i-a in-
hotantă și coerentă a caracterizat naturile moarte ne caro T’’ Tot.ușij 0 estetică ta în așa măsură, încît se desprinde din ? IT? -a\e le’au P^tat; și aceas-subiect. Ei au suprimat în natura moartă orice qi„°*ia corțcePPe despre acest în ea - dar numai după Manet-o noezfea s± ?.entin?entjLlă- căutat temă de calmă reverie solară Despuiat nrîn i °.1' ^ăcut din ea o ** mai nsor prin iransp.mnp si mile», .,b™“ ,

din prezența și din atracția lui materială. El a oferit pictorului suprafața lui colorată; a rămas o pieliță de piersică sau un înveliș de strugure. Dar prin

intermediul epidermei sale, el a mărturisit însușirea sa de pată colorată printre alte pete ale tabloului. O nouă perspectivă s-a oferit atunci: aceea de a vedea în obiect mai ales chipul lui pictural și de a face din el un element esențial al compoziției.

Cdzanne

Cînd Cezanne a intrat în contact cu impresioniștii, el a fost izbit de luminozitatea gamei lor. Pînă atunci avusese un gust pronunțat pentru culorile sumbre și puternic contrastante: viziunea lui fusese formată de studiul tablourilor vechi, al gravurilor și al tablourilor lui Manet. A învățat de la Pissarro elementele esteticii impresioniste: subiectul ales din realitate — peisaj, natură moartă sau figură omenească; modeleul realizat prin tonuri de culoare tinzînd să redea lumina deplină, care suprimă clarobscurul. S-a entuziasmat pentru această atitudine picturală, căci, îndreptîndu-1 spre studiul analitic al naturii, ea îl scutea de zbuciumul pe care i-1 cauza imaginația lui pătimașă. S-a considerat ca unul dintre impresioniști, a expus împreună cu ei; și a păstrat, desigur, toată viața lui, sentimentul de a aparține acestei mișcări, care a însemnat marele eveniment al tinereții sale de artist. Lui Lionello Venturi îi revine meritul de a fi eliberat critica, în studiul său de însemnătate capitală despre opera lui Cezanne, de ideea că pictorul s-ar fi situat pe poziția de adversar al impresionismului și de inițiator conștient al unui nou clasicism. Singura doctrină a lui Cezanne — lucru ce reiese vădit din scrisorile și din opera sa — era caracterizată prin acea simplitate care nu aparține decît marilor creatori: ea consta în a simți natura cît mai viu, cît mai adînc cu putință în a căuta să traducă acest sentiment. Dar, dacă a existat vreodată o doctrină care să preconizeze acest lucru, ea a fost fără doar și poate aceea a impresio-niștilor. Cezanne îi datora de asemenea acea idee, bogată în consecințe pentru arta modernă, potrivit căreia culoarea, deși exprimă natura conform senzației personale, devine, de îndată ce e așternută pe pînză, o armonie care o umple pe aceasta și are valoare prin ea însăși. Vibrația tușei și armonia coloristică dau, intr-adevăr, tablourilor impresioniste o unitate infinit mai mare decît o dădea coeziunea asigurată prin contraste echivalente, pe care o ofereau tablourile pictorilor din trecut și chiar și acelea ale lui Manet.

Această unitate nu era însă suficientă pentru Cezanne. Ea exprima sclipitoarea pînză solară care acoperă orice lucru, dar ascundea densitatea tangibilă a corpurilor, rezistența lor la atmosfera luminoasă, prezența lor concretă. Cezanne le-a simțit pe toate acestea și a căutat nu numai acordul culorilor, ci și pe acela al volumelor și al ritmurilor percepute în natură.

ImpresionistiTerau cucenți de motiv, îl înregistrau cu întreaga acuitate a sensibilității 'lor, dar tara a pune la contribuție facultatea lor de imaginație. Cezanne era, în însăși esența modului său de a vedea, un imaginativ. El nu era în stare să se mărginească a transcrie natura, fără să inventeze. Iată de ce, nu numai înainte de contactul său cu impresionismul, ci în tot cursul carierei sale, el n-a încetat sa inventeze compoziții imaginare, în vreme ce Pissarro, Monet și Sisley n-au tăcut niciodată acest lucru, iar Renoir n-a parvenit să-l facă decît cu trece-

La Cezanne. această nevoie de a ‘“venrat^^„'ёie'кЬпicй si'estcticii vului, sc simte din «!"> diferă consi-

derabil de tablourile din aceeași vreme ale P ?• imaginației

damental deosebită de aceea a impresiomștilor. Considera ca și ei ca senzaț a în fata naturii este baza creației, dar senzația lui era mai ^mplexaEa inclu dea acea nevoie de ordine pe care Ceasornicul negru o trada deja pe la 1870 (pl. 92) si care va constitui esența cercetărilor sale ulterioare. ~

în Casa spînzuratului se observă o materie deosebit de bogata, somptuoasa chiar, a cărei asemănare cu aceea a lui Chardin i-a izbit pe Tristan Klingsor și pe Paul jamot. în aceeași epocă, Cezanne a pictat în casa doctorului Gachet, la Auvers, cîteva naturi moarte care prezintă aceeași pastă zgrunțuroasă și smălțuită. Una dintre aceste picturi nu reprezintă decît o ceașcă, un pahar și cîteva fructe pe o masă 215. Ea seamănă mult cu Paharul de argint al lui Chardin din colecția La Caze, de la Luvru216, atît în alegerea obiectelor cît și în dispoziția lor. E unul dintre tablourile cele mai « moderne » ale lui Chardin, caracterizat printr-o tușă deosebit de colorată și de îndrăzneață, în alt tablou, Urcior și tomate, pictat în 1873, poate cu cîteva luni înainte de Casa

spînzuratului, expusă în anul următor, Cezanne întrebuinţează aceeaşi materie şi aşază, în unghi ascuţit cu masa, un cuţit ce trece de marginea ei. S-a spus că a împrumutat de la Manet acest expedient, care sugerează adîn-cimea; dar Manet îl găsise el însuşi la Chardin; este deci foarte posibil ca Cezanne să se fi inspirat, cel puţin în tabloul Urcior şi tomate, direct din aceeaşi sursă. Fapt e că tablourile din colecţia La Caze au intrat la Luvru abia cu cîţiva ani mai devreme, adică în 1869. Printre ele se numărau douăsprezece naturi moarte ale lui Chardin, care au produs o vie impresie: Manet a pictat Cozonacul cu flori şi fructe sub impresia vădită a Cozonacului cu flori (sau Desert) al lui Chardin, din colecţia La Caze. Mi se pare verosimil ca originea acestei materii, pînă atunci excepţională la Cezanne, să se găsească in studierea operelor lui Chardin, la Luvru. în acea epocă, n-ar fi fost vorba pentru el decît de culegerea unor simple sugestii de la maeştrii vechi* Cezanne era hotărît să nu picteze decît după natură. El continua, însă, să "frecventeze muzeul. Pînă pe la 1877, amintirea lui Chardin se simte planînd peste anumite naturi moarte pictate de el. F P

Este deci legitim să ne întrebăm dacă experienţele pe care i le inspirau lui Cezanne lucrurile neînsufleţite nu-i foloseau cumva în tratarea celorlalte 1079^^*1077 toate ca> urmînd atitudinea impresiomştilor, el a pictat între «per. «ea ™, ecbilibratil si Ş ™ £ dm X^StS^ “” poate â supraestimata. S-, susţinui cs la ' aS dunTls»”,”

îndoielnic. Dar el nu însemna decît dezvolt-irea nnJ; T я’ Faptul nu Pare mase mai devreme, între 1879 şi 1882 la Paris si în îVn."^111^ ŞarS, se afir_ Cfeanne a picta, atunci mai muta

dacă nu «cubist» — aceasta nu e decît o licenţă a limbajului critic -de pînze cu cîte o compotieră albă, fructe strălucitoare şi un şervet alb împăturit în chip arbitrar; printre aceste picturi, una din cele mai frumoase, pun sobrietatea şi prin aerul de libertate al compoziţiei ei, este aceea a Merelor roşii (pl. 93). Aranjamentul ei este, într-adevăr, de o simplitate desayirşita, iar compoziţia nici nu e încheiată, căci o formă — farfuria cu biscuiţi din

— în orice caz foarte pronunţat, îi ordonează compoziţiile. Mă refer la o serie întreagă de pînze cu cîte o compotieră albă, fructe strălucitoare şi un şervet alb împăturit în chip arbitrar; printre aceste picturi, una din cele mai frumoase, pun sobrietatea şi prin aerul de libertate al compoziţiei ei, este aceea a Merelor roşii (pl. 93). Aranjamentul ei este, într-adevăr, de o simplitate desayirşita, iar compoziţia nici nu e încheiată, căci o formă — farfuria cu biscuiţi din dreapta — este tăiată de ramă. între cele două linii orizontale ale capacului unei lăzi, merele sînt aşezate în aşa fel, încît un gol să le despartă în două grupuri. Nu există nici o rigiditate, nici în alăturarea micilor sfere, nici în alternanţa petelor roşii şi galbene, nici o contrapondere de culori la pata albastră şi roz a farfuriei de biscuiţi, decît poate galbenul complementar al ultimului măr din stînga. Se simte în acest tablou o minunată uşurinţă, o graţie, o bucurie a culorii şi a ritmului, care ne fac să ne gîndim la muzica lui Mozart. Cezanne a pictat naturi moarte în tot cursul vieţii şi toate căutările sale se reflectă în ele. După 1895, cînd s-a îndreptat încet spre o artă mai neliniştită, în care revenea la unele aspiraţii romantice din tinereţe, naturile sale moarte au devenit foarte bogate, iar aranjamentul lor, oarecum patetic. Astfel în Cepele trandafirii (pl. 94), liniamente sinuoase determină şi armonizează contururile mesei, ale sticlei şi ale cepelor. O mişcare tainică ridică faţa de masă albă şi o împinge dincolo de marginea mesei, de unde ea alunecă, asemenea unei domoale cascade. Acestui ritm, s-ar spune dureros, al liniilor, îi corespunde o gamă de nuanţe de albastru şi de roz deschis, pătrunse parcă de frig, o armonie de tristeţe şi dezamăgire. La aceeaşi epocă, Cezanne a pictat de cîteva ori Cranii (fig. 38), fie singure, fie însoţite de o natură moartă. Întrucît a reprezentat de asemenea pe un tînăr meditînd în faţa unui craniu, nu încape îndoială asupra intenţiei artistului, obsedat deja de ideea morţii: sînt alegorii care opun viaţa, simbolizată de fructe sau de covoare somptuoase, sfîrşitului ei ineluctabil; sînt adevărate Vanităţi. Semnificaţia şi iconografia lor sînt fundamental tradiţionale; atît numai că Cezanne se complace să multiplice craniile în una şi aceeaşi compoziţie217. El dă capetelor de mort o emoţionantă expresie patetică. Comparate cu naturile moarte ale impresioniştilor, acelea ale lui Cezanne nu se deosebesc printr-o concepţie esenţial diferită; elementele prin care diferă sînt

stilul şi sentimentul naturii care se manifestă în ele. Artistul le plasează m interioare şi pictează mereu aceleaşi obiecte: vesela simplă a mesei burgheze, fructele de rînd; poate că le alege şi mai obişnuite decît Renoir şi că n-a încercat niciodată să picteze subiectul tradiţional prin excelentă — vîna-tul mort —- care l-a tentat adesea pe Monet.
In schimb, el dă compoziţiilor sale o mult mai mare complexitate. Adesea fructele şi vesela sînt însoţite de şervete sau de covoare. Nu putem scăpa de impresia ca amintirea olandezilor şi a lui Chardin nu-1 părăseşte pe Cezanne atunci cmd, mainte de a-şi picta obiectele, el aranjează pe masă un şervet alb care atirna de pe marginea ei. în această abundentă îşi găseste exoresia şi un anumit atavism meridional, poate că amintirea covoarelor lu? Monticelli. Dar Cezanne ştie sa păstreze în ea aceeaşi noblete a aranjamentului ca şi atunci cmd nu pictează decît trei mere, unul lîngă altul. *
In spatele meselor încărcate de obiecte, Cezanne dispune adesea nu un fundal verik» , gol sau decorai, ci o mobilă sau uu întreg coh“Гйerio c«a“ e rar I. impresionai. Se simte că face acest iucru i„ „„d me™d?c И
133
caută să sugereze astfel o atmosferă de intimitate casnică, ci creează o am-Să “dffiă - o mişcare, o viată în sW»- И n r
cît şi prin tonuri judicios alese, care definesc planurile in profunzimea cГаи adus aceste naturi moarte, care sînt cele mai frumoase de la Chardin încoace ? în primul rînd, mărturia desăvîrşită a profundei originalităţi^ a lui Cezanne. Poată că mai des decît în peisajele sale, el a «realizat ш ele tabloul său; aşa cum a arătat Venturi, el voia să spună prin aceasta ca reuşea să exprime senzaţiile vii, culese în faţa naturii, printr-o anumită ordine p as tică întrevăzută în acest spectacol, dar accentuată prin temperamentul său imaginativ. Există, în adevăr, puţine naturi moarte ale lui Cezanne care să nu dea impresia unui echilibru plin de pasiune între simţul vieţii şi acela al unei măreţii monumentale, care nu aparţine decît artei.
Aici se pune problema, atît de importantă pentru înţelegerea artei lui Cezanne, de a defini rolul pe care natura moartă l-a jucat în această artă, în raport cu celelalte subiecte. S-a spus adesea că a tratat-o ca un cîmp de exerciţiu. Faptul e neîndoielnic, căci dacă orice subiect constituia pentru el o problemă plastică de dezlegat, pictura obiectelor neînsufleţite îi oferea înlesniri, despre care am vorbit şi care nu puteau decît să-1 seducă. înseamnă însă aceasta că nu a pictat naturile moarte de dragul lor însele, că acele mere şi acele căni nu reprezentau pentru el decît forme de redat în volumul şi în culoarea lor, şi de organizat în raporturile lor reciproce? Criticii au păreri confuze asupra acestui punct. Unii socotesc că Cezanne considera naturile sale moarte ca nişte «cobai». Alţii văd în ele receptaculele nu ştiu căror sentimente mistice inspirate de obiectele umile; există şi unii care îi atribuie ambele atitudini, ca şi cum prezenţa simultană a acestora ar fi cu totul firească şi uşor de înţeles. Ar trebui mai întîi să ne înţelegem asupra sensului de dat noţiunii de misticism în artă. Este vorba oare de a ilustra prin reprezentarea plină de respect a unui obiect ideea că el adăposteşte în sine spiritul divin’ Cu toată religiozitatea lui Cezanne, care pare să fi fost profundă, ar fi de dovedit că el gîndea astfel în mijlocul pozitivismului general al epocii sale Este vorba poate de acea evlavie umilă şi cvasi mistică a artistului care se tine m umbra in faţa obiectului, pentru a-1 reda în toată integritatea lui? O asemenea definire a atitudinii lui Cezanne ar putea fi acceptată. El ar fi însă departe de a reprezenta o excepţie în această privinţă. Piersicile lui Renoir florile lui Monet, cel puţin pînă pe la 1890, nu sînt pictate cu mai Dutină dragoste decît merele lui Cezanne; ele sînt cu siguranţă redate cu tot atît respect, daca nu în densitatea lor, măcar în epiderma lor, pe care Cezanne n-o evocă decît în chip sumar. P Cezanne
O altă afirmaţie, destul de curentă, nu e mai nutin vatră- en ,
gratuită. Potrivit ei, Cdzanne ar fi ajuns la «idei nlatLXne Л!! ’ u-pluS’ mai degrabă decît la reprezentarea obiecte r n?es Avem н PГe °bieCt dreptul să vedem ceea ce vrem într-un аЬюи în definît v ЭТ CU tOţ-a unui tablou constă în sentimentele si în ideile ne ™
“ le voi. foarle reale, rX Se«.l 1“X
134
cu un volum şi cu o greutate, pe lîngă strălucitoarea lor sănătate de mere, sub veşmîntul lor colorat. Faptul de a le fi rotunjit conturul şi de a le fi

unificat culoarea, pentru a obține un ritm uniform, o ordine de ansamblu, nu micșorează întru nimic realismul acestor fructe, care e fără îndoială cel mai intens pe care Cezanne era capabil să-1 conceapă. Tocmai acest lucru e emoționant și măreț la Cezanne: această pasiune de a menține pînă la capăt senzația primă, de a o păstra în pofida căutărilor de armonie; acestea din urmă nu vor ajunge niciodată, în tablourile terminate, să dea un aspect abstract obiectelor.

Aproape toate tablourile lui Cezanne sînt însă terminate. Numărul de studii, în raport cu numărul total al tablourilor cu acest subiect, este infim; nu la fel stau lucrurile cu peisajele și cu figurile sale. Chiar numai acest fapt ar fi trebuit să dovedească criticilor că Cezanne nu trata naturile sale moarte ca simpli « cobai». Dimpotrivă, calm și stăpînit în fața acestui subiect, mai asimilabil pentru el decît celelalte, ca unul ce era organizat înainte de a fi pictat, el îl «realiza» mai des pînă la capăt. Este de asemenea foarte verosimil — ideea e sugerată de Paul Jamot — că dacă Cezanne n-a pictat prea des flori, aceasta se datorează pur și simplu faptului că ele se veștejesc sau, în orice caz, se alterează repede. Căci orice schimbare a modelului îl incomoda în cel mai înalt grad; de la oamenii pe care-i portretiza el pretindea o imobilitate și o tăcere deplină. Cezanne a pictat flori mai ales în vremea cît a stat în contact cu impresioniștii; douăsprezece buchete în cinci ani, de la 1872 la 1877; numai două dintre ele sînt neterminate. între 1879 și 1887, în opt ani, el n-a pictat decît nouă, din care trei neterminate sau decupate chiar de el. între 1890 și 1906, în șaisprezece ani, a executat șase, din care două neterminate, și, lucru semnificativ, o copie după Delacroix — care ar putea să constituie o dovadă a interesului său pentru subiect și totodată^ a aversiunii lui de a-1 studia direct. Pe măsură ce «meditația cu penelul în mînă» l-a împiedicat să lucreze repede, el a pictat mai puține flori și le-a terminat mai rar.

«Realizînd » în naturile moarte cercetările sale complexe, lăsînd printre ele un număr deosebit de ridicat de capodopere, Cezanne a dat acestui subiect o însemnătate pe care el nu o atinsese niciodată în istoria picturii. E drept că de la Caravaggio și de la Zurbarăn pînă la Goya și Manet, marii maeștri nu-1 disprețuiseră. în Chardin, el a găsit chiar un specialist care s-a impus respectului unanim și a cîștigat titlul de maestru. Totuși, Manet și impresioniștii n-au pictat decît un număr redus de naturi moarte. Începînd cu Cezanne, natura moartă încetează de a fi un accident în cariera unui mare artist; ea rivalizează cu pictura de peisaj și o întrece pe aceea de portrete. E o emancipare definitivă a acestui subiect pe vremuri neglijat, acceptarea egalității lui indiscutabile cu celelalte. în secolul al XX-lea, prestigiul obiectului neînsu-nețit se impune multor artiști, cu o insistență de neconceput pînă atunci: așa, de pildă, la cubiști și la suprarealiști.

S-a susținut chiar că, începînd cu Cezanne, există în pictura modernă un pretins «spirit de natură moartă », care a imprimat chipului omenesc și peisajului o imobilitate ce i-ar fi proprie. Dar acest aspect incontestabil nu pro-Vi/ЗкГЬ Y'X'l1 * 17? 1 I . W A 1 predominarea ei în viziu-
Jez"ltăx in ac?st, sublect’ ca în toate celelalte, dintr-o noua atitudine fața de viața: aparindu-se împotriva presiunii mulțimii si tiraniei mașinii, artistul pune o distanță între el și lume, ca un luptător care

se dă înapoi pentru a-și lua mai bine avîntul; ca șt ac^ta’.X^ck ^lastice11 și chipul omenesc se dezumanizează, obiectul se dematerializează, devine fantomatic.

Gauguin

Arta lui Cezanne a atras atenția asupra unui adevăr esențial, mai mult sau mai puțin ascuns timp de secole sub intenția naturalistă: anume, că fiecare tușă de' penel, deși contribuie la formarea unor imagini ale lucrurilor naturale, aparține suprafeței tabloului, că o mobilizează într-un anumit fel, că face parte dintr-o anumită ordine de culori și de linii. Această ordine, Cezanne o aplica în chip vădit. El n-o căuta totuși de dragul ei însăși. Ea însemna pentru el, pur și simplu, realizarea acelei euritmii pe care o simțea într-un «motiv »; dar motivul — să n-o uităm — este ceea ce ne face să acționăm, și Cezanne alegea cu grijă un anume spectacol al naturii tocmai din cauza coeziunii pe care o descoperea în el și pe care o numea « decorativă ». Acordul contururilor și al volumelor colorate nu atingea niciodată la el o economie plastică autonomă. Acest acord rezulta din controlul lucid exercitat de gîn-direa lui asupra

mîinii, fără a face totuși din Cezanne un pictor intelectual. El ar fi considerat o asemenea atitudine tot atît de falsă ca transcrierea spontană a senzației, la care se mărginea impresionismul lui Monet. El n-ar fi acceptat niciodată ca ordinea plastică a pînzei sale să poată fi, oarecum, desprinsă de ordinea naturii, pe care, în ochii săi, ea o exprima în mod fidel; cu alte cuvinte, n-ar fi admis ca această ordine plastică să fie luată în considerație în ea însăși. Totuși, acesta e lucrul care s-a întîmplat — si anume, în mare parte, sub patronajul involuntar al lui Cezanne.

Cei dinții care au tras din arta lui Cezanne lecții fertile, dar deviate de la sensul lor inițial, au fost Emile Bernard și Gauguin. De fapt, arta lor nu e de conceput fără această inspirație. Cezanne i-a izbit prin stilul său conștient caciA cautarea stilului era necunoscută impresioniștilor. Bernard și Gauguin au înțeles toată puterea de sugestie subiectivă care putea fi legată de acest limbaj voluntar. Rene Huyghe a definit în chip strălucit acest moment deosebii din jurul anului 1885, moment în care o reacție profundă împotriva naturalismului a introdus în literatură și în artă valorile spirituale. Totuși voin!a de stl1? nu. pentru a interpreta natura potrivit senzației persostilizare. Bernard și Gauguin întemeiază o mișcare care caută să simplifice forma și culoarea, să pună în valoare capacitatea muzicală a liniei' ea^e va numi «smtetistă» și va deveni repede simbolistă. Bernard ne snune eй î dm 1887: Oală p „ (p|. v,ul я'XcimT^Ti?

care Gauguin le va pieră scurt timp după aceea, martifectan “deUr“ “ a?e

în posesie foarte subiectivă a naturii. Bernard, însă, nu vede în aceasta din urmă decît puțin mister; ea rămîne pentru el mai ales un repertoriu de forme ce trebuie gîndite, dominate.

Lui Gauguin, dimpotrivă, rezonanța poetică a unei descoperiri formale nu-i scapă niciodată, ba mai mult, îl stimulează. El pornește de Ia ceea ce s-ar putea numi o emoție plastică, înțelegînd prin aceasta calitatea unei linii, sau a unei culori, amprenta ei confuză asupra sufletului. El rupe astfel acea legătură directă, esențial senzitivă, deși filtrată de gîndire, pe care Cezanne o întreținea cu lumea. El nu pictează după natură, ci în legătură cu ea. Con-templînd-o, îi sînt prezente în minte toate artele de stil mare, din Egipt pînă în India, precum și simplificările masive ale sculpturii polineziene — o întreagă atitudine artistică ce se opune tradiției greco-latine. Arta lui evoluează pe un plan paralel cu acela al realității. în aceasta, Gauguin diferă de Van Gogh, care, dacă și el, în graba lui de a se destăinui, deformează lumea, face acest lucru pentru că o strînge în brațe cu o pasiune prea violentă.

Naturile moarte ale lui Gauguin arată mai limpede decît celelalte tablouri ale sale tot ce-i datorează el lui Cezanne. Ele le urmează, la început, foarte de aproape pe acelea ale maestrului de la Aix, căci Cezanne este acela care-1 eliberează pe Gauguin de impresionism: de pildă, într-o pictură oferită în 1884 lui Faure 218, în care, alături de evocarea unui înveliș vibrant, apare un sîmț al volumului tangibil, realizat cu ajutorul unei tușe cezanniene. Peste doi ani, această influență devine și mai pronunțată; ea e mai completă. Gauguin dobîndește, datorită ei, o desăvîrșită unitate a pînzei. Chiar și în 1890, el va mai proclama această filiație, reproducînd pe fundalul unui portret o natură moartă a lui Cezanne. Totuși, din 1888, simplificarea sintetică duce la căutarea arabescurilor, a căror valoare expresivă și pur ritmică primează față de sentimentul direct al naturii. Începînd din această epocă, obiectele neînsuflețite devin pentru Gauguin o temă plastică și o temă poetică. Fie că este vorba de Natura moartă cu trei clini, pictată în 1888 în Bretania, sau de Fructele exotice de la Galeria din Oslo și de Vasul cu florile-soarelui, pictat la Tahiti, se văd dominînd în ele corespondențe de liniamente sinuoase sau drepte, în care se simt amintiri ale stampei japoneze. Acestui limbaj Gauguin îi încredințează sugerarea unei ambianțe care-1 obsedează și care este bogată, pentru el, în legături misterioase între culori, sunete și mirosuri: « sunetul surd, mat și puternic » pe care-1 caută în pictură și pe care-1 aude «cînd saboții săi se ciocnesc de solul de granit al Bretaniei »; tulburătoarele miresme, voluptoasele prospețimi ale florilor sub privirea insondabilă a idolilor poli-nezieni.

E ciudat de observat cum stilizarea expresivă l-a dus pe Gauguin la o unire între ființe și lucruri, în care un ritm egal sugerează identitatea forțelor care animă natura. Părinte al manierismului simbolist, Gauguin se apropie, în

concepția lui despre natura moartă însoțită de personaje, de manieriștii din secolul al XVI-lea, un Pieter Aertsen, de pildă. Dar aceasta nu e decît o pură coincidență de tendințe artistice. Tabloul Masa tahitiană (numit și Bananele) (pl. 97) acordează în mod intim chipul omului cu obiectul neînsuflețit și tinde la un efect dimanic și monumental; modeleul și contururile fructelor și ale chipurilor ascultă de aceleași cadențe; blidul și fructele par sa se umple, să înainteze și să depășească planul tabloului; compoziția văzută de sus, împrumutată din stampele japoneze, ne aspiră și ne supune acțiunii universului creat de pictor. Poate că voința lui e să reducă pictura la'pro-
137
blemele ei esențiale, apropiindu-se astfel de artiștii foarte vechi viziunea și deschide orizonturi pe care arta epocii desen dintre cele
mai sumare, evocă esențialul formei și culorii aCfSt“J ^ndiră un eclerai vitalitatea lui elementară și viguroasa. Umbrele puternice indica un j hotărît, situat la antipodul luminii difuze a impresiomștilor, din care o efect de clarobscur este eliminat. Dar aceste umbre colorate, deși traduc soa rele tropicelor, sînt forme precise, sudate de corpurile din care deriva. Ele constituie împreună cu acestea mici insule, jaloane în spațiu și se înscriu în compoziția plană a pînzei ca un element de ritm, esențial. Arabescurile ferme ale lui Matisse, marchetăriile lui Braque, alcătuite din umbre și corpun de egală intensitate, devin de acum înainte posibile.
Ultimele naturi moarte ale lui Gauguin, acelea pe care le-a pictat la Atuana, pe la 1902, pun o problemă: ele se apropie de lucrările lui vechi, din perioada impresionistă (astfel, de pildă, Masa cu papagalii morțiș din Muzeul Pușkin, de la Moscova)218 a. Motivul mesei încărcate de fructe, de flori și de vînat, compoziția realistă, în care arabescul liniar nu se impune, și, mai ales, tușa vehementă și vibrantă trezesc ideea că Gauguin și-a reamintit atunci debuturile sale, marcate de prestigiul lui Pissarro și al lui Monet. Aceste naturi moarte explică poate de ce Satul breton sub zăpadă, o pînză veche, păstrată cu pietate sau reluată în perioada ultimă, a fost găsită pe șevaletul artistului în momentul morții sale.
îndoita preocupare a lui Gauguin — aceea de a exprima o poezie resimțită în adîncul ființei și aceea de a găsi o ordine plastică aptă de a traduce acest mesaj — s-a impus imediat artei de la începutul secolului nostru. Un grup de artiști, formați la Pont-Aven, a alcătuit mișcarea simbolistă propriu-zisă. Dar ceea ce la Gauguin nu era decît o intuiție dusă pînă la luciditate și realizată cu un talent pictural superior a devenit program si s-a transformat în ilustrație literară. Slăbiciunea acestei arte a ieșit repede în evidență; astfel încît cea mai operantă moștenire a lui Gauguin constă în atenția pe care ar-
Uștii au acordat-o de atunci înainte problemelor referitoare la forme.
in scurt timp a luat naștere din ea un fel de cult al suprafeței pictate
Teoreticieni și pictori i-au acordat atîta atenție, încît au ajuns să vadă în ea principala grija a artistului. Ei au fost pe punctul s-o ia în considerare în ea însăși, ca și cum ar putea fi deosebită cu adevărat de imaginea al cărei semn plasuc este. Organizarea petelor colorate, a liniilor și a votanelo în c ”
Gauguin punea un mare efort, a fascinat multe spirite. Dar Gauguin nu deforma natura decît în măsura în care dorința de exprimare și nevoia de armo-meni van Gogi, dacă violenta natura, n„ făcea acest iK'caTo „rrfS
unei ordini plastice concepute de draau eПШV reahtatea> supunînd-o
interpretările cele mai arbitra “ Âci« 4S ™F ^ ™ PГe'“ Л care pictura Apusului a cunoscut-o din epoca raerXabmi' -pe
bizantină. °CUlt lradl»w naturalistă elenistică și
in ea in ea
m ruine mari
138
Cubismul
în loc de a cere un secole această schimbare s-a săvîrșit prin efortul lucid al unei singure generații. îndrăzneală admirabilă, voință de întoarcere la înseși izvoarele atitudinii artistice, nevoie irezistibilă de a descoperi f°rme noi în afara convențiilor seculare. O asemenea emancipare nu putea să rămînă infructuoasă. Fiind însă deosebit de conștientă de noutatea ei, această atitudine prezenta o primejdie imanentă: aceea de a deveni un sistem de inovații, o urmărire de descoperiri formale nestimulate de viață. Imaginația trecînd înaintea naturii ca resursă imediată a artistului, pictura s-a văzut

amenințată de un manierism destul de asemuitor aceluia din secolul al XVI-lea. Numai marii artiști emoționați de natură și de viață erau capabili să asigure noului limbaj facultatea de a emoționa. Ei n-au întîrziat să se manifeste. Unul dintre ei, Picasso, a dat dovadă de o putere de imaginație plastică și poetică ce-1 așază alături de Cezanne și de Van Gogh.
Influența lui Cezanne, a lui Gauguin, a lui Seurat, aliată cu aceea a artelor primitive, a ajutat un grup de pictori să înnoiască din temelii imaginea despre lume. Prin intermediul unor armonii plastice, al unui joc de linii, de volume și de culori, ei au simțit jocul forțelor vitale. Pe de o parte, Matisse a creat o artă foarte personală de arabescuri colorate; pe de altă parte, Picasso și Braque au pornit să modeleze un obraz sau un corp, un trunchi de copac sau un bol de faianță prin fațete geometrice, înconjurîndu-le de planuri colorate care se îmbucau între ele și sugerau cele trei dimensiuni ale unui volum aerian, infinitul spațiului aerian. Ultimii doi au inaugurat o mișcare, care a fost denumită cubistă și a pus în valoare în chip deosebit tema naturii moarte. Pentru Picasso, Braque și Derain, aceasta n-a întîrziat să ofere un cîmp de experiență unic. Ea a cîștigat astfel o nouă noblețe.
Intr-o artă care impunea naturii o ordine plastică apriorică, imaginea lucrurilor neînsuflețite se supunea docil deformărilor geometrice. în definitiv, majoritatea obiectelor care ne înconjoară sînt fabricate și adoptă de obicei forme calculate și abstracte. Volumul regulat și simetric al unei chitare sau al unei sticle, chiar dacă pierdea în parte aspectul lui convențional, era ușor de reconstituit cu ajutorul imaginației. Printre primele tablouri cubiste ale lui Picasso și ale lui Braque, pictate pe la 1907—1908, naturile moarte sînt mai frecvente decît peisajele și sînt adesea compuse din obiecte fabricate. Cmd, mai tîrziu, Roger de la Fresnaye se va apropia de modul de a vedea cubist, el va alege obiecte cu forme simple: o oală, o carte, un carton (pl. 114); el va păstra intacte siluetele și volumele lor; aceste forme epurate vor fi cufundate de el într-o ambianță de un cromatism profund și delicat, în care joacă lumini și reflexe estompate. Inventatorii cubismului au mers însă mai departe. << Mai multe aspecte ale aceluiași obiect sînt reunite pe o singură pînză' astfel încît obiectul se prezintă frînt, desfășurat pe toate fețele lui, deschis dinăuntru, oarecum în chipul cum îl concep copiii, nu cum e văzut, ci așa cum e gîndit, așa cum există în sine și în mintea noastră.» (Jean Leymarie) Nu numai formele obiectelor, dar aerul, lumina și umbra devin sub penelul lor suprafețe i'upte m fațete, un fel de conciețiuni minerale acoperite de proliferări cristaline Obiectele, care pot fi recunoscute numai după fragmente ale aspectului lor obișnuit, răsar misterios din aceste acumulări totodată tumultoase și stabile, gata sa se topească dm nou în ele, ca niște piscuri acoperite cu zăpadă printre straturi de nori. Impresioniștii au sugerat continuitatea lumii în aerul

luminos; aceasta înseamnă a te lăsa pradă unui sentiment mediul simțurilor. Cubiștii au descopent aceea,, unita e
ochiul; el iluzionează spiritul), a spus Cocteau. Prin aceasta ei lich: daui defi ni tiv iluzionismul practicat în Europa, începînd cu Van Eyck și cu ita din Quattrocento, și înlocuiau spațiul vizual pnntr-un spațiu aluziv. ~ în prima fază a cubismului, artistul, deși pleacă de la o interpretare subiectiva, ajunge la o tinută plastică impersonală și hieratică. Lucrurile neînsuflețite au profitat, poate mai mult decît orice altă temă, de această nouă grandoare de stil. .
Este ciudat de constatat că în scurt timp s-a format un repertoriu nou al naturii moarte, o iconografie cubistă. Braque, prieten al muzicii, a pictat, începînd din 1908, instrumente muzicale, apoi note, chei. El avea să rămînă credincios acestui subiect, și Juan Gris a putut remarca zîmbind că Braque a găsit în chitară o madonă nouă. Curînd, alte obiecte au apărut cu regularitate: sticle, pahare, pipe, tutun, cărți de joc, ziare; uneori li se adăugau cîteva fructe — strugurele și frumoasele lui rotunjimi; toate acestea aranjate uneori pe un gheridon. S-au găsit critici care au crezut că pot descoperi în acest repertoriu perseverent o semnificație simbolică. E îngăduit să credem că aceste obiecte familiare, care-1 însoțesc pe orice artist parizian în atelier sau la cafenea, nu figurează în acele tablouri decît pentru a răspîndi o iradiere umană în labirintul auster al structurilor cubiste; ele au în plus marea calitate de a fi ușor de identificat sub descompunerea analitică a formelor lor convenționale. Și dacă pictorul nu se forțează să-și varieze obiectele, aceasta se explică

tocmai prin faptul că, fiind lipsite de orice semnificație intelectuală, ele nu sînt pentru dînsul decît teme de combinații formale.
Pînă în 1911 1912, Picasso și Braque lucrează unul lîngă altul, într-un intim schimb de idei, caie face ca lucrările lor să fie destul de asemănătoare. Jn acea vreme, fiind obosiți de severa monocromie și de abstracție, ei introduc m ele culoare și o realitate tangibilă. Va fi o realitate materialmente prezentă sau imitata m trompe-1 ceil. Picasso și Braque amestecă cu pictura în ulei f' -ei hpesc' lîngă TPăVile pictate, hîrtie colorată, imprimată cubism, - P £®U .mu?ama- Juan Gris> adept entuziast și teoretician al cubismului, и urmcaza de aproape m acest procedeu și dă dovadă în folo-Ihaie a^u^i ЙГ Simî -picturaL în 'urul evocărilor evanescente și spiritua-fragmente de tapete, imită mârmoraje, pictează un Set de Ж.
de neprevăzut, ftu "Se ₽U"ă
ale acestor materiale noi joacă un rol escnpol.Asrie di nă °P°21," d' îr "o!?™ "S' H1"' P™*'" SvoZ
dus m '«a««».pros,âve" -mistificări, de altminteri pline dPe farmec si cateelemenre ----------
plastică a compozițiilor lor. Nu era mima oarS î\ cpaHe a altera ținuta cînd un relief tangibil, sau chiar obiecte erau «m ?stona picturii europene în tablourile spaniole și venețiene din secolul a?XV Im ma!eria Picturală: enorme chei adevărate in miik pets^S
ce aУ detașat pictura să-și impună nici o au intro-ale unei
140
generos stucurile colorate în veșmintele și aureolele sfinților. Dar, după cum a observat Alfred Barr, «ideea de a face tablouri din funduri de coșuri de hîrtie submina demnitatea academică a picturii și tradiționala virtuozitate a picturii în ulei». Moda hîrtiilor lipite n-a durat însă mai mult decît pînă în 1914. Pictorul cel mai fidel cubismului a fost Juan Gris, care s-a ridicat la nivelul unui echilibru clasic. în căutarea absolutului, propriu geniului spaniol, el a mărturisit în chip mai deplin decît Picasso și Braque intelectualismul acestei mișcări, care a tras concluzii extreme din atitudinea antiimpresionistă a lui Cezanne și a lui Gauguin. Mai mult de jumătate din opera lui a fost consacrată temei naturii moarte. A întrevăzut în ea o lume întreagă de forme, de o varietate infinită de ritmuri și de acorduri. Obiectele se leagă între ele prin îmbinările și fuziunile cele mai neprevăzute și neîncetat înnoite ale suprafețelor, volumelor și contururilor lor. Corpurile cele mai opace adăpostesc în masa lor, miraculos de permeabilă, alte corpuri, a căror siluetă contribuie să formeze iarăși altele, ce apar brusc în integritatea lor convențională. Gris e maestrul unor transformări a căror cheie nu ne rămîne ascunsă, căci rareori o geometrie mai clară, mai cristalină a fost pusă în serviciul unei imaginații atît de fertile, atît de libere. Pictura este pentru el « un fel de arhitectură plată și colorată» (pl. 121). Estetica lui este « bazată pe spirit». Și totuși, el crede «că poți prea bine să șterpelești mijloacele lui Chardin, fără să-ți însușești nici aspectul lui, nici noțiunea lui despre realitate. Cei care cred în pictura abstractă mă fac să mă gîndesc la niște țesători care ar vrea să fabrice stofe cu fire întinse într-un singur sens și fără altele care să le lege între ele. Cum ai putea să limitezi și să unești libertățile reprezentative fără o intenție plastică ? Și cum ai putea să limitezi și să unești libertățile plastice fără să te preocupi de realitate ? » Spirit deprins cu reflecțiile teoretice, Gris ne face să înțelegem în puține cuvinte cît de mult se opunea cubismul artei abstracte și în ce mare măsură « clasicismul» său, în care ideea preconceputâ a minții se echilibra cu nevoile simțurilor, consta în faptul că el nu rupsese orice legătură cu realitatea.
Menținerea acestei legături, poziția față de natură, iată factorii care guvernează diferitele faze ale cubismului. S-a văzut în ce chip eșafodajele de fațete monocrome au cedat brusc locul colajelor și realismului lor material. Picasso și Braque n-au dezmințit niciodată afirmația lui Cocteau potrivit căreia pictura modernă își caută inspirația în obiectele naturale pentru a le metamorfoza în pictură pură, fără să le lipsească de vigoarea lor realistă, căci numai realitatea, chiar disimulată cu grijă, are puterea de a crea emoția.
După primul război mondial, drumurile acestor doi pictori mari s-au despărțit și temperamentele lor s-au afirmat cu mai multă claritate. Braque dă dovadă de o mai mare continuitate în tendințele și gusturile sale. Geniul neliniștit al lui Picasso îl face să abordeze cele mai diverse aspecte ale lumii, cu o libertate

superbă, care se leapădă de ceea ce e mai amenințător pentru un creator: cristalizarea unei forme a artei sale într-o convenție.
Natura moartă ocupă în opera amîndurora un loc important; la Braque, ea reprezintă trei sferturi din creația lui. Cei doi pictori au exprimat prin-tr-însa toată întinderea contactului lor cu lumea sensibilă: armoniile senine și prețioase (pl. 116 și 119), asamblajele contrastante și dramatice de forme (ni. 115 și 120). '
141
între 1924 si 1926, Picasso a executat o serie de naturi moarte Puter”ic Aplatizarea volumelor pînă într-atît îneît devin suprafețe; evocarea exclusiva a adîncimii prin plane colorate; îmbucarea sau întrePat^^^
npreenerea din mai multe puncte de vedere a spectacolului de redat, aes compunerea si apoi reconstituirea obiectelor în voia armoniilor plastice — toate aceste caracteristici ale cubismului ajung atunci la maturitatea lor « clasica ». Este triumful unei arte semețe, care nu mai depinde direct de natura convențională nici în ce privește forma, nici în ce privește culoarea, nici in ce privește iluzia spațială, în sfîrșit, nici în ce privește materia picturala. O arta care se vrea într-adevăr paralelă cu natura. ~ . r-
Nimic nu arată însă mai limpede în ce măsură, după expresia lui Cocleau, arta lui Picasso e cufundată în realitate decît Craniul de Ьощ care datează din 1942 (pl. 120). Acest tablou a fost pictat cîteva zile după moartea sculptorului Julio Gonzales, prieten al artistului. E un emoționant discurs funebru și un fel de Vanitate^ în care craniul animal a înlocuit tradiționalul cap de mort. Nuanțele de negru, violet, verde și albastru formează o grandioasă armonie de tonuri reci, printre care izbucnește glaciala albeață a oaselor. Craniul, crud și plin de vîrfuri ascuțite, construit deopotrivă din goluri și plinuri, este o creație admirabilă în care se rezumă geniul lui Picasso, capacitatea lui de a evoca viața printr-o interpretare cu totul surprinzătoare, cu totul nouă a formelor. Este în el tot atîta forță sugestivă ca în tablourile cele mai ambițios « simboliste» ale lui Gauguin. în fața acestei ferestre de nepătruns, în mijlocul durității umbrelor triunghiulare, în fața imaginii tangibile a morții, simțim parcă apăsarea, dezolarea și primejdia anilor de război în Franța/
Mai ponderat, mai subtil în cercetarea plenitudinii obiectelor ca si în aceea a fragilității lor, mai direct în evocarea farmecului senzual al diferitelor materii, Braque ne împrospătează totuși cu forță privirea asupra lucrurilor neînsuflețitei Acel Vas de tutun (pl. 115), pictat pe de-a întregul în tonuri de argilă si Gresie, ne pune în fața unei surprinzătoare unități. Cu aceeași mîngîiere înceată pipăim smalțul vasului și coaja nucilor, cu aceeași privire destinsă stabilim corespondențe intime între reflexele unui pahar, ’ totuși opac, și densitatea unui vas, totuși lipsit de greutate. Ne mișcăm cu ușurință într-o lume de obiecte familiare, devenite enigmatice. Uităm extraordinarele licențe pe care pictorul și le îngăduie cu toate elementele opticii tradiționale. Căci el a separat vechiul cuplu lumină-umbră, unit pînă atunci prin logica eclerajului. El pune stă-pîmre pe^ pata deschisă și pe pata închisă de parcă ar fi plăci de faianță • le decupează, le ajustează, le inserează în mozaicul în care s-a transformat compoziția lui. Umbrele lui Braque sînt fluente, ele curg în jurul luminilor si în ’u.rul f°ri?e!or- Artistul exercită asupra lor o autoritate fără margini. E cana-il sa faca din ele teme plastice, pline de farmecele cele mai paradoxale • iată de pilda, umbra neagră și impenetrabilă care umple un pahar lăsîndu 1 totn»;
o libertate mîndra și voioasă. Ea conferă obiectului nu numai eanaH ? metamorfozări inepuizabile, dar, departe de a-1 micșora, î înzestrează mo
Dar această nouă măreție a naturii moarte a fost descoperită I t? Gris, urmele 1 ui Cdzanne, făcînd obiectul să participe la noblețea hieratici? a armo-
142
niilor, cînd sobre și simple, cînd extrem de bogate, totdeauna concepute in chip liber și pline de toate ecourile naturii și ale vieții.
Toți pictorii influențați de preocupările cubiste, chiar dacă, n-au acceptat sugestiile formale ale acestei mișcări, au fost împinși să vadă în chip grandios obiectele neînsuflețite. Limitat dinadins, persistent într-o stilizare pe cît de riguroasă pe atît de brutală, Fernand Leger dă dovadă de o nevoie irezistibilă de a exprima obiectele epocii noastre, forma lor abstractă fasonată cu ajutorul mașinii, dinamismul lor exaltat de luminile artificiale ale orașelor noastre. El

a introdus un întreg repertoriu nou în natura moartă: părți de mașini, instrumente, unelte. în același timp, a umplut temele tradiționale — fructierele lui Cezanne (pl. 117) — de frenezia calculată, proprie civilizației noastre de mase, saturate de publicitate. El leagă între ele obiectele și fragmentele de vegetație potrivit unor formule plastice în care se afirmă o simbioză neașteptată de forme de origine disparată. Această privire arbitrară asupra naturii, el o împărtășește cu cubismul propriu-zis. Dar transformările pe care le impune naturii nu sînt atît de radicale. Ele nu sînt nici de ordin intelectual; arabescurile lui sînt guvernate de o imaginație plastică ținînd în esență de domeniul vizual. Schematizările conturului, ale luminii și ale umbrei practicate de el sînt față de impresionism ceea ce simplificările mozaicurilor din epoca romană tîrzie sînt față de pictura elenistică.
Născut din cubism, purismul creat de Amedee Ozenfant, căruia i s-a alăturat curînd Jeanneret (Le Corbusier), s-a concentrat cu totul, sau aproape cu totul, asupra temei naturii moarte. El a pretins să exploateze studiul științific al efectelor fiziologice și psihologice pe care formele și culorile le exercită asupra omului; în acest chip, el spera să dobîndească un mijloc de a emoționa potrivit unor constante universale. Temîndu-se însă ca un joc de culori și de forme pur abstracte să nu se transforme «în altceva decît într-un ansamblu decorativ», el a rămas o artă figurativă. în mod foarte logic, purismul alegea obiectele cele mai banale, a căror lizibilitate familiară elibera mintea de preocuparea subiectului, făcînd-o disponibilă pentru a gusta exclusiv limbajul artei. Imaginația plastică a artistului se exercita asupra unor carafe, unor farfurii, unor pahare, unor căni, unor chitare ale căror forme «standard» dădeau loc la înlănțuiri, îmbinări, transparențe. Compozițiile celor doi artiști erau pătrunse de rigoare arhitecturală și de puritate geometrică; eleganța le constituia poezia. Dar față de această tematică restrînsă, repertoriul invențiilor plastice, aplicate cu un rece spirit de sistem, s-a epuizat repede. Limpiditatea lui Ozenfant și un anumit lirism discret al lui Jeanneret n-au putut asigura o existență îndelungată purismului.
Matisse Anterior mișcării cubiste și paralel cu ea, fovismul dăruise picturii o libertate analogă. El a despărțit culoarea și linia de vechea lor funcție imitativă, făcînd din ele factori autonomi ai exprimării lirice. Șeful acestei mișcări, Henri Matisse, a fost unul din creatorii viziunii moderne. Natura moartă n-a ocupat în opera lui locul pe care l-a deținut în aceea a multor alți pictori contemporani cu el, de pildă un Juan Gris, un Braque. Ca tînăr, el a copiat Desertul lui De Heem și Calcanul lui Chardin, de la Luvru. Cea mai veche lucrare

cunoscută a lui este o natură moartă cu carp,
citate care frizează “ /= succesive Tendința de a se
cursul carierei sale și ea reflecta cerceta ă organizării suprafeței exprima
printr-o culoare intensa , descoperirilor cubiste, transpunînd & Actelor “tas“J
fletite o semnificație nouă. Acest pictor este cu adevarat el însuși atunci cin
reglează, cu o ușurință și o siguranță adesea uimitoare, senzația lui acuta a P'
* * c lorii
Astfel* Fața 2 masă roz cu portocale (pl. 111), una dintre cele mai desăvîrșite naturi moarte ale lui, apropie între ele tonurile cele mai primejdios înrudite, de purpuriu și carmin, de roz și de mov. Totuși, fiecare dm aceste culori este adusă la strălucirea ei cea mai pură, iar alăturarea lor au drept rezultat o armonie pe cît de proaspătă pe atît de somptuoasă. Acest tablou este una dintre capodoperele cromatismului modern, comparabilă prin raritatea și bogăția tonului cu armoniile lui Veronese, dar depășind în îndrăzneală toate gamele cunoscute ale picturii vechi. Portocalele dobîndesc în mijlocul sclipirilor roșie-tice liniștita amploare a unor fructe fabuloase, iar florile feței de masă se aprind sau se estompează, ca acelea ale ceramicii persane. Seninătate făcută dintr-o plenitudine vibrantă — Matisse realizează pe deplin în ea năzuința lui dificilă și atît de franceză către o artă învăpăiată și totuși calmă.
Acest echilibru de forțe vii, care sînt culorile lui Matisse, va fi întărit uneori de o structură liniară a compoziției. Farfuria cu stridii (pl. 112) este așezată în mijlocul a trei dreptunghiuri de culori diferite; ele sînt dispuse piezișș, dar mișcarea ce rezultă din aceasta este compensată. Ansamblul este în

același timp capricios și stabil, ușor și misterios de solid. Lumina golește parcă obiectele; și totuși cana este de o robustețe rustică, iar stridiile lucesc de o vîsco-zitate albăstruie. De la Manet încoace, realitatea n-a fost definită prin semne atît de sumare. Totuși, mintea rămîne mai satisfăcută de armoniile arbitrare ale lui Matisse decît de descrierile precise și pozitive ale spiritualului Manet Nimic nu dezvăluie mai bine maniera în care Matisse privește obiectele - și totodată arta cea mai vie a epocii noastre - decît o transpunere, făcută So?' Л Unei naturi moa^te din secolul al xvU-lea. în tinerețea lui, pe la 1894, Matisse a executat la Luvru o copie fidelă a Desertului Iții De Heem Cu douăzeci de ani mai tîrziu, pe la 1915-1917, el a întreprins cn яi„2 si Tll TabîmiîT-V "terPretar^ libera a °Perei vechiului maeștrii (fig 40
l-a făcut pe al lui și mai mare. ЙЕ cele do„ă ± "E toT S moSrcdf X"X°?iCeo rdd4Ui Sâu; el perdelele, lasă să pătrundă un val de 'lumina^Oi? tot e^biecV "l®' ^7"* dinamice, consolidată prin ele si nrint r C ar.ă' aerata> animată de linii
Heem. Culoarea eompE Д vSe Trt aГГe "У D<=
în mijlocul Mediteranei. Dar poate oaVIi мг?en?iЯ • 7S°rită a unui iaht' telor sub acest val de lumină, propriu lui PMatisse / ltatea exactă a obiec-pe același plan, acela al suprafeței pictate ? Firește' -77 toate formele elemente ale naturii, lucrurile neînsuflețite nu renrezintă ^ate ^ele!alte y IV nu icpiezinta pentru Matisse,
144
ca și pentru Gauguin sau pentru cubiști, decît o temă de armonii plastice, înseamnă aceasta, cu alte cuvinte, că ele nu au decît valoarea unor pete ae culoare? Să comparăm merele și perele lui Matisse, uniform de galbene sau de roșii, cu acelea — modelate și mîngîiate —- ale maestrului olandez. Smt ele mai puțin convingătoare în calitatea lor de fructe ? Posedă ele mai puțina sanatate, mai puțină aromă, mai puțină bucurie? Desigur că nu. Cel puțin pentru ochii deprinși cu optica modernă și cu rezonanțele ei intelectuale; doar am avut timp să ne obișnuim cu ea de o jumătate de veac. De Heem e convingător cînd descrie mărul așa cum putem să-l vedem de aproape și să-1 atingem, el ne invită sa comparăm cu fructul lui pictat același fruct real. . Artistul modern nu evocă decît ideea mărului, chintesența formei și culorii lui precum și asociațiile de idei ce se pot lega de el; ca și cum ne-ar propune să confruntăm imaginea sa cu amintirea noastră despre acest fruct. Capacitatea lui de a ne convinge e singurul lucru care contează. Dacă el ne subjugă, îl urmăm, vedem ceea ce vede el. Și aceasta este, în fond, ceea ce se petrece în fața oricărei opere de artă, oricare ar fi vechimea ei și oricare latura naturii perceptibilă pentru ochi sau perceptibilă pentru spirit, pe care artistul ne-o dezvăluie.
Așadar obiectul este, pentru artiștii care urmăresc armoniile plastice, mai mult decît un pretext pentru acestea. El păstrează o semnificație vie chiar dacă nu poate fi recunoscut decît în parte. O păstrează sub noua lui formă neașteptată, dar sugestivă: pișcoturile lui Picasso (pl. 119), trasate prin cîteva linii de ocru în mijlocul petei albe rotunde a unei farfurii, au aspectul eteric, imaterialitatea angelică a pișcoturilor. Numai în tablourile cubiste proaste, în care deformările nu exprimă sentimentul direct al vieții, obiectul, de recunoscut sau nu, decade la rangul unui arabesc liniar sau al unei pete. Cubismul și arta lui Matisse nu sînt singurele care practică acest joc subtil și echivoc între obiectul-amintire a realității și obiectul-arabesc. Fovii au cucerit o mare libertate a liniei. Andre Derain a contribuit mult la aceasta; și atunci cînd, în 1920, s-a orientat spre arta antică, el a știut să împrumute de la frescele din Cnossos și de la vasele arhaice o grafie plină de fantezie poetică. Natura moartă este adesea tema lui de predilecție (pl. 113). El reduce în ea paleta la o tonalitate dominantă, scandată de cîteva rare accente colorate, și limitează desenul la contururi albe, care sugerează formele și le asi-ilează simplității decorative a culorii. Obiectele își pierd greutatea și densitatea, dar păstrează o prezență fantomatică. O liniște rafinată emană din culoarea subțiată și netedă, din liniamentele domoale, din întreg acest univers dezgolit și aerat. Aceste naturi moarte spectrale sînt mai puțin incisive și mai puțin intense decît picturile lui Matisse, mai puțin îndrăznețe decît acelea ale lui Picasso și ale lui Braque. Ele proclamă totuși în aceeași măsură triumful pictorului modern, care, prin puterea nemărginită a imaginației plastice, descoperă în viață armonii tainice.
Van Gogh:

"trăsătura principală a întregii picturi convingerea că arta trebuie să fie un sioniștii, cel puțin la originea mișcării,
natura moarta, temă de expresie care a urmat după impresionism este act de interpretare subiectivă. Impre-credeau cu oarecare naivitate că modul
145
lor de a vedea era obiectiv. Dar la ^“^^ț/î^ochif tinerilor^sTnu ei s-au deosebit prea mult unul de a R. • a uneț tehnici împărtășite apară limpede că, în cadrul nou estetici re Ș petrecut
de toți, ceea ce era hotărîtor era senzația individual^ sa unei ordini plastice cvasi impersonale. Arta lui a izbit. prin proîunaa ei o i finalitate și a încurajat personalitățile puternice sa vadat natura ȚP ultimele care au pretins că o pictură științific obiectivă este posibila. Era de deosebit3 de personală și de expresivă a lui Seurat îi asigura acestuia supe-rioritatea în aplicarea acestui sistem, care își propunea sa așeze pictura pe temelia unei noi viziuni colorate. . . .
Printre ceilalți pictori însemnați, începînd de prin 1885, n-a existat nici unul, în Franța sau în centrul și nordul Europei, care să nu voiască să picteze, nu ceea ce vedea, ci ceea ce dorea el să vadă. Realizarea picturală a ideilor sau aceea a sentimentelor a devenit inerentă esteticii moderne. Toți artiștii despre care am vorbit, clasîndu-i sub diferite rubrici în capitolele precedente, pot fi priviți tot așa de bine ca expresioniști, incluzîndu-i, într-o anumită etapă, și pe cubiști — pe un Gris, pe un Braque — al căror țel major era totuși căutarea unei ordini picturale impersonale. Cea mai mare parte a operei lui Picasso mărturisește cu o forță dramatică adînca lui neliniște (pl. 120). Culoarea lui Bonnard are un caracter arbitrar cu totul personal (pl. 105). Culoarea și linia lui Gauguin și a lui Matisse nu le servește decît ca să exprime intensitatea lirică a formelor și, prin intermediul acestora, sentimentul lor particular al vieții (pl. 112).
Dar care e atunci rostul acestor rubrici, al acestor capitole? pe cititor de puțina importanță pe care o atribui, < clasificări istorice și, în același timp, de necesitatea pe care o simt de a propune totuși o clasificare, sub amenințarea de a prezenta un material istoric inform ca viața însăși. Dar spiritul nu poate renunța să stăpînească viața. Cu condiția ca împărțirea artiștilor în familii să fie făcută pe baza unei atitudini artistice primordiale — și atare trebuie considerată, cred, intenția lor de a se supune naturu sau aceea de a o domina, fie printr-o armonie ’ plastică autonomă, fie pnntr-o exprimare impetuoasă - și cu condiția ca toată lumea - și în primul nnd istoricul ~ sa-și dea seama că clasificarea nu suprimă nicidecum corn-Hpsa oricărdordin?^1 aftlSt’ neajunsul unei îmPărțin va fi mai mic decît npsa oricărei ordini m expunere.
In adevăr, ceea ce trebuie să prevaleze în judecata istorică este intenția majora a artistului și influența pe care această hotărîre a exercitat-o în vremea sa» g xЪ «г* г5 șx % Xe a, inte această generație de concepția romanticilor tdg^ te acum ma~
Vremea noastră mai este încă puternic imnieânot^^16 romantisrn-
— 5, .иригеа1М, ftS fc X
-am prevenit
ca valoare absolută, oricărei
146
mai durabile dintre doctrinele secolului nostru, nu sînt decît modalități ale acestei orientări.
împărțirea totalității artiștilor care se lasă pradă confidențelor în expresioniști și ceilalți, oricare ar fi numele pe care aceștia din urmă il pot revendica, nu e desigur fundamentală. Se poate cel mult scoate în evidența faptul ca expresioniștii propriu-ziși — aceia care-1 au ca strămoș pe Van Gogh, anumiți iovi și alții din afara Franței — folosesc natura ca stimulent sau ca pretext al artei lor. Ei amestecă adesea nevoia de a exterioriza emoția pe care o resimt în fața vieții cu aceea de a proclama ideile lor filozofice, religioase sau sociale; ei cad atunci în predică sau în satiră. Acești artiști nu sînt deci nicidecum străini de intelectualism, dar nu înlocuiesc natura cu creații ale imaginației lor; resursele oferite de realitate le ajung. Dimpotrivă, simboliștii și suprarealiștii, urmînd exemplul precursorului lor, Odilon Redon,^ fac apel la imaginație, adaugă obiectul simbolic obiectivului real, tind să răstoarne ordinea obișnuită a spectacolului lumii. Iată ce pare să ne autorizeze să vorbim separat despre acești artiști — în capitolul ce urmează.

în momentul cînd Van Gogh îl întîlnește pe Gauguin la Paris, în 188/, tendința către expresia conștientă se preciza printre artiștii francezi. Van Gogh, însă, o pusese în aplicare încă de cînd începuse să picteze. Instinctul și educația lui făceau din el un moștenitor spiritual al lui Hieronymus Bosch și al* lui Rembrandt. El împărtășea cu ei darul unui limbaj pictural personal și-1 punea, ca și ei, în slujba unei generoase gîndiri reformatoare. Tot ce picta era pătruns de o semnificație umană. Primele lui naturi moarte, foarte întunecate și împăstate, nu sînt lipsite de asemănare cu acelea cu care Cezanne debutase cu cincisprezece ani mai devreme. Dar acesta din urmă, în încercările lui de a pune stăpînire pe realitate, a dat dovadă de o mai mare grabă de a-și afirma temperamentul, precum și de mai mult stil; negreșit, atmosfera artistică a Franței — lecția lui Manet — l-a ajutat în această privință. Van Gogh respiră ambianța vechii picturi olandeze și pornește de la realismul social al unora dintre compatrioții săi; pesimismul înduioșat al unui Israels avea să apese multă vreme asupra ideilor sale. El nu poate decît să respecte lucrurile neînsuflețite sub aspectul lor cotidian și nu le concepe decît în legătură cu omul, cu omul sărac mai ales. Natura moartă îl preocupă mult. Începînd din 1884, alegerea obiectelor e semnificativă la el. Atunci cînd pictează un Război de țesător, mașina ocupă toată pînza, dar nu-și datorează puterea expresivă decît micii siluete a omului care, în fundul scenei, o acționează cu mîinile. Dacă pictează obiecte pe o masă, ele vor înfățișa hrana, băutura și vesela muncitorului sau a țăranului. Cartofii, negri și grei ca niște pietre, sînt pentru el simbolul legăturii elementare dintre țăran și pămînt. Heringii, altă hrană zilnică a omului sărac în Olanda, sînt jalnice și monotone grămezi de solzi lucioși. Toate aceste tablouri sînt pictate în tonalitatea noroiului, a frunzelor moarte și a mușchiului de iarnă; tristețea lor e impresionantă. Simțim că, prin intermediul formei și exteriorului veridic al obiectelor, pictorul ne impune emoția lui. Capodopera acestei serii de naturi moarte ale lui Van Gogh o constituie celebrele ghete de țăran. Cu toate că au fost pictate la Paris, unde impresioniștii suprimaseră clarobscurul, ele se supun încă unei viziuni bazate pe valori, viziunea gravorului, care a fost aceea a debuturilor artistului. O lumină bruscă le izolează pe un fond rece și le dezvăluie privirii. Scîlciate, deformate, scofîlcite, ele sînt o lume de mizerie, o mărturie a oboselii, a efortului cotidian și neiertător pe care viața îl rezervă

I
l
ică aluzie literară. O observație stricta, tradusa - sinteză plastică și spirituala, laolalta a moarte, Van Gogh este cînd pe lima tra i-“ sînt teme seculare ale picturii olan-nimeni înainte de el n-a făcut dintr-un
acele fru-acele fon-
omului. Totul, fără cea mai mica cu un uimitor simț de sinteză fost suficientă. în aceste naturi ției — mesele sale cu sticle, heringii săi
— cînd un inovator îndrăzneț • —--------- . w . 11
morman de cartofi sau din încălțăminte veche tema. e x c^v a a “nui d “ e Sniritul lor este însă totdeauna modern. încă de la începuturile sale, el apare ca un vizionar, pentru care obiectul nu are valoare decît in măsură m care este însuflețit de pictor. Abia cu mult mai tîrziu, aceasta atitudine se va repeta la Soutine, dacă nu cu aceeași genialitate, cel puțin cu aceeași autenticitate. Contactul cu impresionismul, la Paris, avea să atenueze deocamdată la Van Gogh această tendință. Modul pozitiv în care pictorii francezi priveau natura, optimismul lor însorit, care reflecta echilibrul senin al unei societăți burgheze aflată la apogeul ei, n-a întîrziat să-1 izbească pe artistul olandez. După mnaca-rarea unui umanism religios, el a cunoscut o frămîntare nouă: dorința de a dobîndi o calmă stăpînire a spectacolului naturii s-a ciocnit cu ura lui înăbușită împotriva oricărei îngrădiri care nu se împăca cu graba lui de a ajunge la o tumultoasă comuniune cu viața. în cursul anilor petrecuți la Paris, 1886—1887, naturile sale moarte și-au schimbat temele și stilul. Ele nu reprezintă decît coșuri cu fructe sau buchete de flori, de culoare deschisă și de luminozitate egală, lipsită de efectele dramatice ale clarobscurului. Tușa lui vehementă este influențată mai mult de poantilism decît de impresionismul propriu-zis. Gama lui cuprinde opuneri de tonuri curate; ea anunță folosirea viitoare de către el a zonelor de culoare uniformă. Impresioniștii i-au redat lui Van Gogh sentimentul batav al purității minerale a tonului — moașe nuanțe de

verde și de roșu ale obloanelor caselor olandeze, duri de email verde ale unui Scorel, ale unui Corneille, care de la Haga le-a adus la Lyon. Naturile moarte din perioada pariziană a lui Van Gogh supun obiectul, potrivit esteticii impresioniste, unei armonii rafinate. Cu toate că a introdus în ele o notă vie, accentuînd cu vigoare fețele de masă de culoare subtilă și subliniind densitatea corpurilor mult mai mult decît impresioniștii, obiectul a pierdut atunci la el o bună parte din prezența lui sugestivă. Este foarte probabil că întîlnirea cu Gauguin a fost pentru Van Gogh de o importanță hotărîtoare. A găsit în el un om care chibzuise mult asupra problemelor picturale și ajunsese la concluzii de natură să confirme tendințele sale personale: a elibera culoarea și linia de rolul lor pur reprezentativ; â le trata în funcție de idei și de sentimente. Van Gogh a aderat la această estetica, dar intensitatea viziunii sale și respectul său pentru realitatea tan<n-bila nu s-au putut acomoda cu compartimentarea aplaturilor preconizată eyorSrdîn bAkaU8'i"' r răma? 1,e^t de tU?a și de materia vibrantă, direct per»Ş" Й xs1» sss
din 'carГтыи ăXpolp" P" _ " P™d"S * ,ablouti-
A executat atunci destul de multe naturi moarte, dar proporția lor față de ansamblul creației sale n-o depășește pe aceea care se observă în opeîa Snre-mina m camera lui (.pl. 101 și 102). Redmd lucrurile văzute de sus dună maniera japoneză, el ne impune intimitatea lor. Culoarea pe care le-o'dă nu

are decît o slabă legătură cu realitatea. Totuși, ea nu e niciodată de un arbitrar abstract; dacă se abate de la culoarea convențională, e pentru a da obiectului o viață individuală. Compoziția e de asemenea subordonată expresiei. Niciodată căutarea unei armonii de linii și de culoare nu ajunge — cum e adesea cazul la Gauguin — să reducă prestigiul vehement al fiecărui obiect. Van Gogh a reinventat sau a reînviat anumite trăsături ale naturii moarte vechi. Pe Planșeta de desen (pl. 101) el și-a pus semnătura sub forma unei adrese de scrisoare, după exemplul micilor maeștri olandezi^ din secolul al XVII-lea. Cînd picta o carte, el nu omitea aproape niciodată să-i marcheze în mod citet titlul. Aflăm astfel care erau lecturile sale — frații Goncourt, Dickens, Maupassant — și sfîșietoarele sale preocupări privitoare la sănătate; pe Planșeta de desen figurează populara publicație «Anuarul sănătății al doctorului Raspail». Există în naturile sale moarte o întreagă afabulație emoționantă, o întreagă simbolică personală. Fotoliul lui Gauguin (pl. 102), gol are pe el două romane alături de o luminare aprinsă; el a fost conceput ca pereche a scaunului de lemn alb, folosit de Van Gogh însuși și pe care a așezat o pipă și o pungă cu tutun. Erau, spunea el, cercetări, efecte de lumină nocturnă și diurnă. Dar erau mai ales sfîșietoare mărturisiri de singurătate, în care obiectele neînsuflețite luau locul ființelor vii și evocau prezențe prietene. Niciodată natura moartă n-a fost atît de profund umanizată.

Van Gogh a pictat și multe flori. Bogăția naturii l-a atras totdeauna, și cu cît ea era mai uniformă, cu atît îl entuziasma mai mult prin forța ei vitală. De aceea, buchetele lui sînt alcătuite adesea dintr-un singur fel de flori: jerbe mari de irișși, de florile-soarelui sau de trandafiri albi (pl. 100). A pictat o serie întreagă de vase cu florile-soarelui pe fond galben, pe care și le imagina decorînd laolaltă o cameră. Erau pentru el «lampadare sau candelabre ». Intr-adevăr, aceste picturi au o forță de iradiere extraordinară. Culoarea lor trebuie să fi fost și mai intensă la origine; ocrurile au pălit desigur. Cu conștiința deplină că face o pictură muzicală — cuvîntul revine adesea în scrisorile lui și e împrumutat, fără îndoială, de la Gauguin — Van Gogh modulează în ele o singură temă armonică a galbenului, care sugerează îmbătă-toarea omniprezență a soarelui. Tușa și valoarea exactă a tonului evocă volumul suplu al florii. Zbîrlite de pastă densă ca niște animale cu blană, grase și rotunde, florile-soarelui se leagănă pe un fond țesut din tușe largi, care împrumută ansamblului o pulsație asemănătoare aceleia a aerului torid din plin sud. Aceste naturi moarte îi plăceau mult lui Gauguin. Van Gogh însuși le considera ca cele mai reușite lucrări ale lui.

Florile pictate de el reflectă și rezumă toată neliniștea lui în fața naturii. Această natură, zisă obiectivă, pe care o admiră umil în tablourile lui Meissonier, ca și în ale lui Monet, el o transpune cu sălbăticie, cedînd forței de care e posedat. El plasează cu cea mai mare simplitate un Buchet de trandafiri albi în mijlocul pînzei (pl. 100), la fel cum procedau primii pictori de flori, un Bosschaert, un Jan Breughel. Dar o mișcare pătimașă umflă vasul,

lungește petalele; liniamente scurte și încordate țîșnesc din tulpini și din frunzele ascuțite; un vînt subit pare să ducă cu el întregul ansamblu. «Cred totuși că vîntul care bate aici neîncetat trebuie să aibă un rol în faptul că studiile pictate aici au acest aer buimăcit. Căci la Cdzanne se observă același lucru», scrie el de la Arles. Nu-și dădea seama de forța viziunii sale, care-1 făcea să descopere m Provența și la Cdzanne ceea ce de fapt simțea numai el. Pictura lui cu totul subiectivă a făcut din el maestrul expresionismului modern.
Mai mult
149
4*
încă decît Gauguin, el a oferit fovismului «sur8e4 cînd numai proaspătă, cînd acută: culoare <Jeschlsa'1mlsten.0^„1T"ip^ Seninătatea înfloratâ a lui Matisse și vehemcnțele unui Vlammck sau ale unui Soutine sînt latente în arta lui Van Gogh, care, cu candoarea gem i, trece cu vederea contradicțiile.
Cînd în primii ani ai secolului nostru, expoziții repetate au făcut cunoscute operele lui Van Gogh, un mare număr de pictori și-au găsit ш ele hrana. 1 răcind după sine pe fovi, Matisse va deduce din ele învățăminte esențiale: independența tonului și forța liniei. Lui Vlaminck, culoarea intensă a maestrului de la Arles îi revelează posibilitățile unei picturi lirice, care, pentru el, nu poate fi decît violentă pînă la brutalitate. Către 1908, simțind că dinamismul tentelor sale pure, juxtapuse, deborda din pînzele sale, Vlaminck și-a întors privirile spre pictura lui Cezanne, pentru a lua de la ea lecții de control. El a executat atunci naturi moarte cu o pigmentație saturată, un desen apăsat, o pastă zgrunțuroasă, care ne fac să-1 simțim pe cel mai vechi dintre fovi zbătîndu-se în armătura cezannianâ. Mai tîrziu, el s-a fixat la o manieră personală, în care a dat frîu liber spontaneității sale, încercînd să-și mențină compoziția într-un echilibru de opoziții aprinse. în timp ce peisajele sale sînt adesea de un efect stereotip, naturile sale moarte prezintă armonii mai variate, totodată mai puțin bogate în contraste și mai sensibile. Ele sînt impregnate de un romantism popular și de o lumină melancolică, parcă spălate de o ploaie de iarnă, care le lasă animate de transparențe și de reflexe (pl. 109). Materia obiectelor e redată prin culori, cînd opace, cînd sticloase, în felul unei acuarele subliniate cu ajutorul guașei. Credincios vechiului principiu al fovilor, Vlaminck nu sacrifică nimic din exprimarea directă a subiectului, organizării suprafeței pictate. Astfel, petele sale colorate și umbrele nu se supun nici unui ritm controlat, fie el abstract sau expresiv. Ele respectă candid ordinea naturii, sub o lumină laterală, tradițională.
Un alt artist care s-a rahat fovilor a imprimat culorii, prin jocul transparențelor și al îngroșărilor, contraste dramatice. Este vorba de Georges Rouault. Pentru el, însă, acest efect nu este, ca la Vlaminck, acela al unui lirism senzual, ci rezonanța vieții spirituale. Arta lui Rouault este pătrunsă de un adînc sentiment religios și vizează totdeauna omul, chiar și atunci cînd este vorba de un subiect în care figura omului nu apare. Naturile sale moarte sînt foarte rare: cîteva tablouri de flori și de fructe. Dar originalitatea culorii, frumusețea materiei așază aceste buchete printre cele mai frumoase din epoca noastră i„8.de IpiC,tOr 1de Jitralii I_a învățat pe Rouault cît folos se poate fn.ărTclegatunle de P1?1111? care scot în relief tonurile, compartimentîndu-le, РПП rit.mul.lor .întreaga compoziție. Contururile groase și negre salc,si fac sa cînte * SbS zSi Florilel'„ и™' d?, b°sa!iei >«r complexe, plină de sonorități și de iri-el nu le5HnteroS niciodată cu imagini aluzive, ca Chagall;
A rămas un exnEnkt , T SenS Voit misterios, ca Odilon Redon' jocului intensităților, JadeițelOT^^ 8Ugestule sale n™ acțiunii culorii, reprezin^wi'feM^nen'parak^cu'^acela^al1 fărOr a.rt!- CPI0Га}Й ?î spontană Segonxae pictează ade4
150
Lumina lui n-are însă nimic din unitatea aceleia a impresioniștilor, care amestecă intim obiectele cu aerul ce le înconjoară. Totuși, prin pasja lor argi-loasă și prin mișcarea lor, legumele, fructele și florile sale par să păstreze^ vitalitatea crudă a unui fragment proaspăt despărțit de sol (pl. 110). își găsește expresia în ele «un materialism senzual pînă la lirism» (Rene Huyghe), care explică atracția pe care a exercitat-o asupra lui Segonzac realismul romantic al lui Courbet. . л r
Expresionismul a fost totdeauna un fenomen excepțional în arta franceza. El a

fost, dimpotrivă, un mod familiar spiritului germanic și scandinav. Nu e de mirare că vedem țările din nordul și din centrul Europei aducînd acestei mișcări contribuții esențiale. Norvegianul Edvard Munch, elvețianul Ferdi-nand Hodler, belgianul James Ensor, germanul Emil Nolde, austriacul Oskar Kokoschka dau cu toții dovadă, în chip foarte personal, de voința de a imprima picturii un mesaj moral sau de a face din ea oglinda vieții profunde a sufletului. Ei se interesează mult mai puțin decît expresioniștii francezi de ordinea plastică a tablourilor lor. își inventă în mod spontan tehnica, iar stilul lor nu ascultă decît de muzica sentimentelor lor. Concentrîndu-se asupra problemelor umane, acești artiști produc puține naturi moarte. Dar atunci cînd pictează asemenea tablouri, ei împrospătează adesea subiectul.

James Ensor a fost cel mai semnificativ sub acest raport. El a făcut din natura moartă una din temele sale de predilecție. Pînă prin 1884, aceste tablouri erau relativ sumbre, alegerea motivelor trădînd un pictor flamand și un om al mării. Peștii, vasele de aramă, legumele evocau etalajele vechilor pictori neerlandezi. Dar încă din această epocă, descoperim sub tușele groase sau evanescente un spirit fantasmagoric, care desprinde din natură aspecte tulburătoare. Printre pești, Ensor îndrăgește calcanul, cu mica lui mască umană; l-a pictat, în 1882, culcat pe un așternut de paie, formînd parcă o țesătură de lamele de azbest, grămadă informă de fluorescență albă în care strălucesc, dați peste cap, doi ochi pătrunzători; îl pictează, cu zece ani mai tîrziu (pl. 99), mai real în aspectul lui flasc, dar mai bizar în mijlocul irizărilor arbitrare ale culorilor deschise și, mai ales, mai monstruos uman, cu fața lui crudă și ironică. Cîtă deosebire față de Calcanul lui Chardin, față de observarea spirituala dar calmă a vechiului maestru. Un astfel de sentiment al vieții și al materiei ne face să ne gîndim numai la Goya. De pe atunci, Ensor anunță măștile sale de carnaval, simbol major al poeticii sale, pe care le va amesteca cu capete de mort, cu diferite nimicuri și cu produsele j__.

bluri șcîntejetoare și neliniștitoare. Verile petrecute la Ostende făceau să i se perinde în fața ochilor caravane pestrițe de toate rasele și culorile, o desfășurare neîntreruptă și parcă mecanică de chipuri caracteristice, dar inexpresive. în copilărie, Ensor își petrecea ceasuri întregi privind bibelourile chinezești, scoicile și neverosimilele ciudățenii ce se vindeau ca amintiri pentru turiști în prăvălia părinților săi. Ca toți pictorii mari de naturi moarte, el își creează repertoriul propriu de obiecte, dîndu-le în același timp o semnificație nouă. Sclipiri misterioase transformă legumele, cratițele, cărnurile, peștii, moluștele, măștile și craniile sale în îngrămădiri de materii rare și strălucitoare, parcă scoase proaspăt la iveală din străfundurile mării. Există în acest gust al prețiosului o afinitate cu pictorii vechi din țara lui, aceia care au făcut din naturile lor moarte colecții de curiozități. Cît despre afinitățile cu contemporanii săi, naturile sale moarte îl așază atît alături de expresioniștii independenți cit și în tabăra simboliștilor; realității el i-a asociat imaginația și a introdus

în imaginile obiectelor neînsuflețite o viață ascunsă și parcă demoniacă, zărită numai de el. . . . , • r i м и

Naturile moarte însoțite de măști i-au făcut o vie impresie lui Emil Noi de, cu prilejul vizitei pe care i-a făcut-o lui Ensor in 1911. A pictat el însuși măști, fascinat de atmosfera magică pe care, în ochii lui, simpla lor prezența e suficientă ca s-o răspîndească. Florile sale sînt o mărturie mai fățișă a~ însuși fondului expresionismului său: el nu e decît o formă moderna, descătușată de Van Gogh și de Gauguin, a vechiului romantism germanic.

Ultimul, în ordine cronologică, dintre marii reprezentanți ai expresionismuluj european a fost Chaim Soutine. El a pus în pictura lui o exaltare de esență orientală, care ajungea uneori pînă la o viziune delirantă, ca de pildă în unele din peisajele sale, parcă dezagregate sau lichefiate de suflul torid al unei pasiuni panteiste. înrudit cu Van Gogh prin suferință, prin drama sărăciei, prin mîndra devoțiune față de artă, prin scrupulozitatea umilă de meșteșugar al picturii, Soutine a împrumutat de la acesta, și numai de la acesta, stimulentele. S-a apropiat însă cel mai mult de Goya și de Rembrandt, mai ales în naturile sale moarte, în care, lucru ciudat, el a controlat mult mai mult decît în peisaj și în portret arta sa impulsivă. Alături de cîteva dintre portretele sale, anumite naturi moarte pictate de el vor rămîne printre capodoperele din prima jumătate a secolului al XX-lea. Originar dintr-un ghetou

lituanian, unde icoana și pictura populară pe sticlă erau singurele care i-au putut forma viziunea de copil, el aducea o libertate de «primitiv » și un simț înnăscut și parcă uluit al materiei. O învățătură academică primită într-un oraș de provincie a fost ștearsă imediat de primul său contact cu arta pariziană. Fovii aprindeau pe atunci incendii de culoare expresivă, în aparență, barbară. Sou-tine a prins de aici curajul de a se forma pe sine, de a căuta cu tenacitate echivalentul pictural exact al dorinței sale exacerbate de a comunica cu realitatea. Atmosfera pariziană a fost hotărîtoare pentru cercetările sale. Tradiția franceză l-a învățat să scruteze realitatea și să îndrăgească materia picturală. Nu numai o dată, recunoaștem la el observarea atentă a lui Courbet: atunci, de pildă, cînd pictează o femeie dormind la umbra unui copac sau un pește mare zăcînd pe fundul apei. Preocupările realiste și gustul pentru o pastă bogată îl deosebesc pe Soutine de majoritatea fovilor; singur Rouault, alt spirit mistic, se leagă în aceeași măsură de puterea expresivă a materiei picturale.
Naturile moarte ale lui Soutine stau mărturie a unei perceperi incoruptibile a realității. Culorile sale adînci și violente nu sînt niciodată gratuite. Soutine le găsește în putreziciunea cărnii, la fel ca Hieronymus Bosch, și tot ca vechiul mistic el pătrunde prin senzații colorate pînă în străfundurile ființei noastre. în lucrări ca Boii jupuiți, în care se simte obsesia amintirii lui Rembrandt, sau Curcanii și Puii jumuliți (pl. 103), în care pășește pe drumul lui Goya, el ne pune în fața tulburătorului spectacol al cărnii moarte, care ascunde sub formă latentă o viața noua» El transformă cu iotul subiectul Vinețiului sau al Păsărilor moarte, în care, înainte de Goya, pictorii nu vedeau decît un
M ~9 W * I M a cunoscut foamea și a dus viața
oamenilor săraci, a găsit o dată tema pe care Van Gogh o tratase în tinerețe* heringi pe o masă (Colecția Katia Granoff, Paris)aitt. I-a pictat într-o gamă amară de tonuri cenușii și brune. Masa e văzută de sus, compoziția posedă o simplitate și o forță cu adevărat excepționale. Heringii sînt mici corpuri chircite cu gurile deschise și cu ochii ieșiți din orbite de pe urma agoniei. 152

La tema lui Van Gogh, Soutine adaugă o trăsătură impresionantă: două furculițe de tablă; acele furculițe de mic birt, care se îndoaie și sună a gol, converg spre pești ca două mîini slabe, lacome, înspăimîntătoare — ghearele înseși ale mizeriei. Acest tablou este cu siguranță una dintre capodoperele naturii moarte expresive. Totul în el e o transmutație a vieții celei mai veridice, în figură picturală; nimic nu provine din aluzia literară.
Natura moartă, pretext de visare
Aceia dintre pictorii care, în cursul ultimelor trei pătrare de veac, au voit să se exprime rupînd contactul direct cu realitatea alcătuiesc o familie spirituală distinctă de expresioniștii propriu-ziși. Chiar și atunci cînd natura le furnizează elemente de reprezentare, ei o aranjează după bunul lor plac și o completează cu ajutorul imaginației. Ei sînt în căutarea unei poezii transpuse în pictură. Unii sînt împinși la aceasta de instinctul lor; ei sînt, în majoritatea cazurilor, autodidacți; li se spune «naivi», dar ei nu sînt decît eliberați de convenția curentă, convenție atît mintală cît și plastică; mijloacele lor de realizare sînt departe de a fi naive. Ceilalți aderă la această artă dintr-o nevoie a spiritului; imaginația lor este de ordin intelectual și cultura lor cade greu în cumpănă. De altfel, Germain Bazin a observat cu dreptate că pictura închinată evocării ideilor, pictură reprezentată de Gustave Moreau, de Odilon Redon și de suprarealiști, depindea constant de directivele poeților și scriitorilor — parnasienii, Rimbaud, Mallarme, Apollinaire, Andre Breton, cum e normal într-o artă în care domină nu « forma pură», ci «ideea pură.»220 într-adevăr, este sigur că artiștii aparținînd acestei familii nu urmăreau o autonomie a formei. Ei erau însă departe de a neglija limbajul formal. încre-dințînd gîndirea lor culorii și liniei, ei acordau acestora o atenție extremă. Arta lor nu era de altfel decît o moștenire a romantismului : prin profesorul său Chasseriau, Gustave Moreau era coborîtorul lor direct. Și este eronat ca, așa cum se face de obicei, influența atelierului său asupra celor mai independenți dintre fovi — Matisse, Manguin, Marquet, Rouault — să fie redusă numai la atmosfera de toleranță pe care Moreau o lăsa să domnească acolo. Această influență are baze mult mai adînci: profesorul expunea

în atelier idei diametral opuse atitudinii naturaliste a impresionismului și conținînd esența însăși a doctrinei fovismului: culoarea eliberată de imitare, culoarea «gîn-dită», expresivă. « Reţineţi bine un lucru: trebuie să gîndiţi culoarea, să aveţi imaginaţia ei. . . Evocarea gîndirii prin linie, prin arabesc și prin mijloacele plastice, iată ţelul meu , . . Da, negreșit, pictura care va rămîne este aceea care a fost visată, gîndită, chibzuită, făcută cu capul, iar nu numai cu o ușurinţă a mîinii de a pune briliante în vîrful penelului.»221 Bietul Moreau I El a avut nenorocul să reunească în opera lui «capul » și «briliantele ». A luat limbajul pictorului drept o limbă adevărată — aceea care trebuie să exprime atît de bine sensul discursului, încît să nu mai conteze ea însăși, să se eclipseze o dată ce și-a îndeplinit funcţia. Semăna cu aceia care «ar împrăștia îngrășămîntul și s-ar crede grădinari»; astfel, ce ironie! vorbea despre naturaliști un «gînditor»; Cariërre. Dar sfaturile lui Moreau n-au fost zadarnice. Ele constituie o mărturie izbitoare și nespus de actuală

a divorţului dintre o înţelegere luminoasă a artei și o practică mediocră, un exemplu al acţiunii istorice pe care gîndirea o poate exercita iară măcar să-și fi găsit incarnaţia imediată.

Acestei moșteniri spirituale, Odilon Redon, care îl admira pe Moreau, i-a dat un adevărat înţeles — un înţeles pictural. Și el a înnodat din nou firul care ducea la romantism: prin cultul său pentru Delacroix și prin ascendentul pe care l-a avut asupra lui arta profesorului său, uimitorul gravor Rodolphe Bresdin

Redon este însă un om al epocii sale și în suficientă măsură pictor, pentru a integra viziunii sale cuceririle la care asistă. Georg Schmidt223 are probabil dreptate cînd subliniază că Redon datorează principiile culorii sale lui Seurat, împreună cu care a întemeiat în 1884 Salonul Independenţilor. Exemplul lui Degas a contribuit desigur și el. Redon este orientat către un ţel «ideist», dar problemele plastice au pentru el o însemnătate capitală. El are o noţiune clară despre puterea sugestivă a petei colorate și a liniei abstracte. El face din ele mijloace de expresie inedite și de un efect psihologic nemijlocit. îndeosebi culoarea lui este una dintre cele mai personale și mai misterioase din cîte se cunosc; ea este percepută de « un ochi susceptibil de a gîndi ». Este o gamă de pastel de o extremă bogăţie de nuanţe deschise și în care tonurile păstrează toată frăgezimea pigmentului proaspăt triturat, alături de prăfuiri preţioase și tulburi. Cadenţa petelor colorate și a indicaţiilor liniare atinge la Redon o coeziune secretă și convingătoare.

Datorită ei, el reînnoiește imul dintre subiectele cele mai vechi ale naturii moarte: pictura de flori. Elev al botanistului Clavaud, pasionat de studii mistagogice, Redon pare să reia tradiţia seculară a limbajului florilor; el păstrează din acesta semnificaţia emblematică sau îi împrumută o simbolică personală. Astfel, macul — floarea visului — se deschide adesea în mijlocul buchetelor sale, în timp ce albăstreaua, al cărei azur este mărturia candidului contact al sufletului cu sferele celeste, se înalţă deasupra lor (pl. 98). Adesea florile sînt însoţite de fluturi, iar acordurile de tente și de forme între petale și aripi, între pistiluri și corpul acoperit de peri aî insectelor formează hore obsedante, în care se citește o înţelegere poetică a profundei unităţi vitale, înţelegere favorizată poate prin speculaţii biologice, familiare lui Clavaud. Chiar și atunci cînd pictează numai Vase umplute cu simple flori de cîmp, artistul reușește, prin arabescul repetat sau variat al contururilor, prin ritmul neașteptat al culorilor și, mai ales, prin calitatea ireală a tonului — acele mari pete plutitoare și incerte, care par să se dizolve în fundal — să creeze nu știu ce tulburare muzicală. El evocă imaginea unei naturi decantate și fascinante, care e parcă paralelă cu natura veritabilă și din care omul se simte ne vecie exclus.

Simboliștii n-au moștenit decît în parte spiritul lui Odilon Redon: nici Gauguin, nici discipolii săi de la Pont-Aven, nici grupul nabist nu exploatează, decît cel mult în cuvinte, resursele inconștientului. Ei au supravegheat prea de aproape economia ritmică, decorativă a picturilor lor, pentru a se lăsa antrenaţi la invenţii, la surprize de culori și de linii care să fie dictate de un impuls lăuntric. JSIif jodată Gauguin nu s~a cui undat în alt c iip în irațional ч i încercînd să reproducă atmosfera de magie, așa cum i se părea că o sesizează m mitologia și în moiavunle lahitienilor, cu care își împărţea existenţa. El s-a impregnat de acea atmosferă și a tradus-o cu un dar de poet și de pictor. Dar a explicat prea bine mijloacele cu ajutorul cărora pretindea'să

atingă misteriosul; comentariul său despre tabloul Dw/mZ morfilor veghează o dove-
154

deşte cu prisosinţă. în fond, poetica de simboluri a lui Gauguin nu face decît să înlocuiască repertoriul tradiţional de mituri creştine şi păgîne printr-un repertoriu barbar inedit, pe care, ca mare artist, îl interpretează în chip foarte personal. El nu coboară însă în adîncul eului său pentru a face să izbucnească lumini dintre acelea care rămîn enigmatice pentru conştiinţă. Cînd conferă florilor o semnificaţie simbolică, el o face printr-un efort lucid, în 1901, Gauguin pictează un mănunchi de Florile-soarelui, aşezate într-o oală mare decorată cu idoli sculptaţi; în fundul tabloului figurează Speranţa lui Puvis de Chavannes, tînără fată goală ţinînd în mînă o ramură de măslin. O scrisoare a lui, din acelaşi an, ne tălmăceşte această natură moartă: « Puvis explică o idee, da, însă nu o pictează. E un elin, pe cînd eu sînt un sălbatic ». Gauguin se opune spiritului elin nu numai pentru că înlocuieşte estetica şi civilizaţia mediteraneană prin aceea a primitivilor din Pacific, ci şi pentru că substituie simbolului convenţional floarea solară, pe care o ridică el însuşi, prin gîndirea şi prin pictura sa, la rangul unui simbol. Ceea ce ne înlesneşte înţelegerea este juxtapunerea cu imaginea lui Puvis — şi scrisoarea artistului. Florile lui Redon sînt suficiente, ele însele, ca să ne facă să visăm. Căci între ele şi realitate există releul imaginaţiei vizionare, care se alimentează din ceea ce nu se concepe cu mintea.
în momentul cînd pictorii «ideişti» deveneau conştienţi de scopurile şi de mijloacele lor, spiritul liberal al Salonului Independenţilor îngăduia să-şi -facă apariţia în viaţa artistică a Franţei unui element care pînă atunci nu avusese putinţa să se afirme: pictura autodidactă, zisă «naivă». Un mare talent pictural şi un simţ poetic ingenuu asigură supravieţuirea operelor lui Henri Rousseau Vameşul. Dacă pictorii şi literarii mai multor generaţii le-au recunoscut, e pentru că au văzut în ele un exemplu de lirism subiectiv şi, în acelaşi timp, de rafinament în armoniile plastice — cele două tendinţe majore ale artei din ultimele trei pătrare de veac. Rousseau le-a adus consacrarea « primitivismului», a cărui atracţie a jucat rolul pe care, din epoca Renaşterii şi pînă la David, îl jucase tutela grecilor şi a romanilor.
Totuşi, Vameşul însuşi nu aspira decît la pictura realistă, iar atunci cînd imagina compoziţii, le voia formate din elemente veridice. A pictat — mai mult sau mai puţin la comandă — cîteva naturi moarte, mai ales flori; ele se numără printre cele mai frumoase din vremea lui.
întreaga sa artă se rezumă în ele. Cel mai modest dintre buchetele sale vădeşte uimirea lui — o adevărată încîntare mistică — în faţa frumuseţii frunzelor, a tulpinelor, a florilor, în acelaşi timp cu extraordinarul lui gust plastic. Wilhelm Uhde, care, fără îndoială, l-a cunoscut cel mai bine pe Rousseau şi a scris cel mai bine despre el, ne arată cîtă grijă pioasă şi trudnică depunea pictorul pentru a-şi realiza ideile, cu cîtă chibzuială îşi distribuia tuşele şi culorile. Micul Buchet în vas alb (pl. 106) este rodul unei asemenea munci. Nucleul lui e format de pansele, a căror sumbră densitate e încununată de o reţea uşoară şi transparentă de flori şi de frunze, care strălucesc. Frunzele panselelor sînt aranjate cu o simetrie perfectă; grupului de flori galbene din stînga îi corespunde la dreapta, complementar, un grup de flori albastre; vasul alb, fondul roz şi cuvertura roşie opun calmul tentelor lor uniforme delicatei precizii grafice a plantelor.
Toate acestea ating un stil susţinut, chibzuit; dar nimic nu atenuează uimitoarea puritate a impresiei iniţiale a pictorului. Rousseau realizează visul oricui care a pictat puţin în copilăria lui — el păstrează privirea copilului
155
şi găseşte un adult. Căci el rămîne
limbaj de pictor complet, care nu e nicidecum limbajul^ pictorului ’ străin de orice convenţie optică sau plastica. Intre el şi natură nu există decît imaginaţia lui — căci^ adevăraţii pictori de felul lui nu încetează să imagineze lucrurile chiar pe cînd le privesc. lata ce-i apara de influentele artistice. Singurele documente figurate de care se pot folosi sînt imaginile lipsite de artă — calendarele, cromolitografiile. Pictorii naivi nu pot nici ei să exercite vreo influenţă. Modul lor de a vedea nu are nimic comun cu acela al pictorilor educaţi de alţi pictori. Nimeni nu va vedea un buchet de flori obişnuite cu

ochii lui Rousseau: pădure deasă și plină de arome grele, din care panselele ne privesc ca niște animale ghemuite în dulcile lor blăni. Puțin importă dacă florile și frunzele seamănă cu modelele lor naturale, dacă sînt redate în detaliul lor veridic: ele sînt simbolurile viselor unei întregi vieți lăuntrice și ca atare țin de inconștient.
Rousseau a fost' fruntașul unei prime generații de pictori naivi; el a expus de la 1886 pînă la 1910. Succesul lui, asigurat de Jarry, de Apollinaire, de Uhde, de Max Jacob și de Picasso, a atras atenția asupra unor numeroși pictori autodidacți. O nouă generație s-a manifestat după primul război mondial. Funcționarul de poștă Louis Vivin și menajera Seraphine Louis au fost aceia ale căror naturi moarte posedă cea mai mare originalitate. Vivin a pictat asamblări de obiecte și de fructe pe mese, după datele tradiționale. Unele dintre pînzele sale, menținute într-o gamă închisă, l-au făcut pe Uhde să se gîndească la arta lui Chardin. De fapt, afinitățile spirituale ale lui Vivin trebuie căutate mult mai departe în timp, și anume la primii artiști care au înfruntat tema naturii moarte și problemele ei. Există într-o colecție pariziană o Masă de banchet a lui Vivin, pictată în 192 3 224; analogia concepției ei generale cu aceea a Meșei servite a lui Floris van Schooten (pl. 19) este izbitoare: aceeași compoziție văzută de sus, aceeași alăturare simetrică a farfuriilor. Totuși, pictura de la 1617 este infinit mai realistă; clarobscurul servește la producerea iluziei unui volum puternic și a unui spațiu adînc; suprafața fiecărui obiect e definită în particularitatea ei. Vivin, de partea lui, este un cartograf impasibil al mesei sale servite; obiectele lui sînt ideograme. De fapt, comparația cu Schooten arată cît de inconsistentă este apropierea ce se face de obicei între pictorii naivi din vremea noastră și «primitivii», acești moștenitori ai unei vechi tradiții, care le impunea convenții optice și plastice. Vivin se întoarce la înseși sursele viziunii; nu la copilăria artei, pe care, desigur, n-o vom cunoaște niciodată, ci la arta copilăriei, care este veșnică și universală.
Cit despre Seraphine, ea a pictat flori, sau mai degrabă reprezentări extraordinare ale unei vegetații care popula lumea ei imaginară (pl. 107). Alcătuite dm copaci, tufe, flori, ferige sau palmieri care poartă ciorchini de strugure 'i' \sian;c sclipj?are ,1e "гарь"' " "я
în vremea cînd arta apuca pe o cale intelectuală, un lirism spontan nu nutea ca crescuseră intr-un mediu închis, despărțit de restul Euronei nrin trndirîi seculare. în același timp cu pictorul naiv, a apărut pictorul de ghetou a că 4 fantezie nu depășește un univers fabulos, plin de visul mesianic Sst pictoî
156
e însă departe de a fi un naiv; condițiile mizere de viață și izolarea ghetoului îi asigură doar o stare de prospețime; dar, ca moștenitor al unei vechi civilizații, totodată senzuală și cerebrală, el va fi capabil să asimileze cele mai recente cuceriri ale culturii picturale din epoca noastră. Acesta e cazul lui Marc Chagall, al cărui dar excepțional de colorist se dezvoltă rapid prin contactul cu arta parizianâ. în fața tablourilor lui Van Gogh, ale fovilor, ale cubiștilor, el s-a simțit încurajat să-și caute modul de expresie, pe care l-a păstrat independent și variat. Această libertate — singura credință artistică și singura metodă a lui Chagall — i-a asigurat curînd un loc considerabil în viața artistică a timpului său, cu atît mai mult cu cît ea punea în valoare o imaginație de poet, a cărei sursă se sustrăgea lumii occidentale. Unii au văzut în el un stîlp al expresionismului, un precursor de seamă al suprarealismului. Este sigur, într-adevăr, că el recurge mult la resursele inconștientului. Dar nu face din aceasta o metodă.
Arta lui fiind esențial opusă naturalismului, nu ne putem aștepta ca natura moartă să fie pentru el altceva decît tema unei idei poetice. A pictat adesea flori, fie izolate, fie însoțite de o imagine care prelungește muzica sugestivă a unui buchet de culori ireale. Așa cum au procedat pictorii de la sfîrșitul evului mediu — miniaturiștii din secolul al XIV-lea și Hieronymus Bosch — el răstoarnă ordinea obișnuită a lumii, amestecă regnurile uman, animal și vegetal, încurcă relațiile dintre obiecte, proporțiile, dimensiunile spațiului. Iată-1, de pildă, alăturînd în mod arbitrar florile de pe un scaun — imagine ce evocă un interior — vastei întinderi a Mediteranei și unei femei lungită, fericită, pe plajă, cu capul întors spre acele flori (pl/108). Nu avem a face aici cu un simbolism ermetic, ci cu un limbaj foarte simplu, cu aluzii de o grație și de o naivitate cu desăvîrșire folclorice.

Desigur că legături similare cu un sol determinat și cu un popor avînd un trecut îndepărtat au condus arta unor anumiți expresioniști mexicani în domeniul imaginarului. în giganticii Dovleci ai lui Siqueiros (pi. 123) se recunosc urme ale tradiției spaniole, ale dinamismului ei baroc și ale realismului ei, care găsește în obiectele umile materia pentru o transpunere vizionară. Dar amploarea obsedantă a formelor, apăsarea copleșitoare a corpurilor, care par turnate în lavă, răspîndesc o atmosferă de groază noptatică, în care răsună ecouri ale vremurilor aztece.
O neliniște crescînda, care se manifestă de la începutul secolului nostru, a favorizat o pictură de evaziune. O bună parte a acesteia e înglobată în denumirea de suprarealism. în mod inevitabil, mai mulți dintre pictorii cei mai înaintați au simțit îndemnul de a încerca printr-un efort tenace să exploreze resursele inconștientului. Teoriile lui Freud, care deschideau perspective nelimitate asupra lumii abisale a visului, a simbolurilor și apropierilor ei iraționale, nu le puteau rămîne străine. Un nou izvor de poezie fiind astfel descoperit, acești artiști au pornit în căutarea unui limbaj pictural adecvat. Pentru cei mai mulți dintre ei, el va îmbrăca forma realismului cvasi fotografic, căci este vorba de a ilustra exact metafore poetice. Dar lumea realului nu-i interesa decît în măsura în care le oferea o semnificație ascunsă în spatele aparențelor cotidiene. însăși ideea de a practica pictura conform subiectelor tradiționale luate din natură era incompatibilă cu gîndirea suprarealiștilor. Dacă natura moartă nu-și are locul în programul lor, pictura lucrurilor neînsuflețite ia totuși în el o extindere nouă. Dar nu pentru a forma tema exclusivă

a unui tablou: relațiile tainice dintre toate elementele vieții sînt singurul și adevăratul subiect al suprarealismului. л w
Giorgio de Chirico a fost unul dintre cei dinții - mea din 1910 — care a făcut apel la asociațiile oferite de subconștient, la amintirile dm copilărie și la imaginile visului, și le-a exprimat foarte des folosind elementele naturii moarte. Iată, în planșa 122, un tablou în care un tors de femeie sculptat și un mănunchi de banane apar brusc, insistente și luminoase, în umbra imobilă a unui oraș italian; o neliniște «metafizică » emană din perspectiva violentă, din lumina neîndurătoare, din orizontul ce se deschide către infinit, spre care privirea evadează, antrenată de fumul unui tren în mers. Pictorul însuși ne lămurește asupra intențiilor sale: « Uneori orizontul e mărginit de un zid, de după care se ridică zgomotul unui tren ce se pune în mișcare. Toată nostalgia infinitului ni se revelează în spatele preciziei geometrice a pieții. Sînt de neuitat momentele pe care le trăim atunci cînd asemenea aspecte ale lumii, a căror existență nici n-am bănui-o, se ivesc deodată, dezvăluindu-ne lucrurile misterioase ce se găsesc acolo, la îndemîna noastră, în fiecare clipă, fără ca vederea noastră mioapă să le poată desluși, fără ca simțurile noastre imperfecte să le perceapă. Chemările lor surde vorbesc de foarte aproape, dar răsună ca voci de pe altă planetă . . . Nu trebuie să uităm că un tablou trebuie să fie totdeauna reflexul unei senzații adînci și că adînc înseamnă straniu, și că straniu înseamnă puțin cunoscut sau cu totul necunoscut. Pentru ca o operă de artă să fie cu adevărat nemuritoare, este necesar ca ea să depășească cu totul limitele umane. Bunul simț și logica lipsesc în ea. în acest chip, ea se va apropia de vis și de spiritul copilăresc » 225.
Perioada primului război mondial favorizează în Italia constituirea artei zise «metafizice », în care spiritul lui Chirico domină; cei mai semnificativi reprezentanți ai ei, alături de acesta, sînt Carra și Morandi. Ei propun o iconografie nouă a obiectelor neînsuflețite. Ideii majore de a sugera o neliniște generatoare de poezie, prin alăturarea neașteptată a elementelor realității, îi corespunde căutarea unor obiecte neobișnuite și totodată impersonale, capabile de a emana, prin abaterea lor de la funcția și mediul lor obișnuit, un fel de viață magică: statui sau capete de ghips, care iau locul personajelor, manechine, mănuși de cauciuc sau mănuși de boxeri. Amintirea Quattrocento-ului italian conferă adesea acestor tablouri armonii senine și o gravă monumentalitate.
Giorgio Morandi s-a desprins încetul cu încetul de această mișcare, ajungînd la o arta personală, a cărei temă preferată este natura moartă. O atmosferă de irealitate și de meditație solemnă domnește în aceste tablouri, care sînt adesea de dmumșwni reduse. începind din 1940, paleta lui devine mai lumi--“sX’LSS? - “7

ЧР1??0 "? mai de8’aM "d“ă 5i impersonală mbogaţeşte considerabil. Obiectele sale sînt dintre cele mai comune: vase şi ustensile de menaj. Ele apar foarte apropiate unele de altele, refugiate Sule8°’Ului Cîle înCOn’°ară * al «nei luS aducind de fiecare data o modulaţie armonică şi reuşind totdeauna să creeze dm elemente sobre o formulă plastică rafinată.' Sînt variaţiuni sau fugi pe o MCl’aXtP”±,ldfîc Sim'iK- S-> P™P1 numele un Chardki° muzicalit^ Ar fi vorba însă de un Cnardm al secolului al XX-lea, a cărui umanitate e mai puţin directă şi

mai puţin încrezătoare; în spatele sobrului său echilibru, se simte la Morandi o adîncă nelinişte.

Printre suprarealiştii propriu-zişi, Salvador Dali a închinat obiectului neînsufleţit o atenţie deosebită. El a devenit protagonistul uneia din tendinţele majore ale mişcării: aceea care cere reprezentarea cea mai banal naturalistă a elementelor reale, contopite într-o ordine dictată de subconştient — o reproducere textuală, pentru a discredita mai bine viziunea convenţională a lumii. « Pictura nu va fi decît fotografierea cu mîna şi în culori a iraţionalităţii concrete şi a lumii imaginative în general. » La această naţionalitate tinde Dali — după Chirico şi paralel cu Pierre Roy, modest şi fermecător poet al realismului magic — prin procedeul dezrădăcinării obiectului. Opera lui provoacă sistematic şocul poetic: «frumos ca întîlnirea întîmplătoare, pe o masă de disecţie, a unei maşini de cusut şi a unei umbrele » (Lautreamont). întreţi-nînd « o stare paranoică, delirantă, durabilă, sistematică şi coerentă », el crede că poate să deschidă larg stăvilarele inconştientului oprimat de raţiune. Dali se lasă atunci în voia automatismului sugestiilor care pornesc din adîncul fiinţei lui. în compoziţiile sale, obiectul pictat în trompe-l’oeil joacă un rol capital în drama surprizelor mintale, pe care el le variază cu ingeniozitate. Un receptor de telefon lipsit de fir e aşezat pe o farfurie de faianţă alături de cîteva sardele fripte (pl. 124). O lumină de sală de operaţie e proiectată asupra acestor obiecte, dînd un aspect halucinant banalului lor adevăr. în spatele lor, însă, se deschide un peisaj ireal, străbătut de personaje semănînd cu manechine şi izbit de o lumină venind dintr-o sursă distinctă de aceea a primului plan; un peisaj * eşafodat în jurul unui mare platou pustiu, care fuge^ spre infinit. Impunîndu-ne legea «mărturisirii sale paranoice», Dali evocă astfel «sfîrşitul lui septembrie ».

Această artă reprezintă un moment în care concepţia despre obiectul neînsufleţit în pictură pare să fi încheiat un ciclu complet: de la primele naturi moarte, în care obiectul redat cu pietate în chip firesc a fost pictat de dragul Iui însuşi, pînă la obiectul redat printr-un minuţios trompe-l’oeil, dar cu titlul de cheie a visurilor.

VIII.
OBSERVAŢII FINALE

Există oare un fir conducător care leagă între ele aceste picturi ce se succed de-a lungul a două milenii ? Ele se supun unor concepţii diferite despre lume şi despre natură. Au fost create de sute de artişti, reprezentînd fiecare o personalitate definită, într-o civilizaţie deosebită; fiecare dintre aceste picturi este, în ultimă analiză, o creaţie cu totul individuală, unică. Examinarea lor laolaltă a putut deci avea o justificare?

Firul conducător a fost indicat de mine în primele fraze ale cuvîntului introductiv: este vorba aici numai de picturi care au ca subiect exclusiv lucruri neînsufleţite. Această împărţire pare foarte tradiţională, şi cîţiva critici călăuziţi mai mult sau mai puţin direct de gîndirea marelui estetician Benedetto Croce, vorbind despre Expoziţia de la Oranj erie, au negat interesul unui asemenea punct de vedere. Dacă, în definitiv, adevărata semnificaţie a unei opere de artă se reduce la personalitatea autorului ei, ce interes poate prezenta separarea în ansamblul creaţiei unui pictor a tablourilor care nu reprezintă decît figuri omeneşti de acelea care nu reprezintă decît copaci sau decît sticle ? Oare tot ce a pictat el nu poartă pecetea aceluiaşi spirit ? Cum este vorba aici de o problemă artistică esenţială şi cum unul dintre criticii care au ridicat-o se numără printre maeştrii istoriei artei, pare util să ne oprim la ea, fie şi numai pe scurt.

Să reflectăm asupra următoarelor întrebări privind ideea generală şi anumite dezvoltări istorice ale cărţii de fată:

V. EȘ^e oare justificată împărțirea picturilor după subiectul lor ? Cu alte cuvinte: diferitele « genuri» ale picturii corespund ele unei realități artistice oarecare?
160
3. Ce importanță istorică exactă trebuie atribuită faptului că genul naturii moarte a fost considerat pînă prin 1875 ca inferior?
4. Există trăsături constante în natura moartă începînd din antichitate și pînă în zilele noastre?
Pentru mai multă claritate, să despărțim în capitole separate observațiile ce decurg din aceste întrebări.
Problema subiectului
în miezul reflecțiilor filozofice pe care această toate acelea care privesc raportul nemijlocit
Nu am pretenția să intru aici problemă le-ar impune — ca dintre om și lume. Este evident că atitudinea artistului — să spunem împreună cu Croce: «intuiția » lui — determină opera de artă. Subiectul cel mai anodin., oricare ar fi el — un bol pe o masă — o dată pictat, nu este decît o proiecție a vieții lăuntrice a pictorului. El nu e niciodată conținutul operei — acest conținut este emoția și gîndul artistului.
Este necesar însă ca această emoție să se fi declanșat în legătură cu un motiv luat din lumea înconjurătoare. Motiv înseamnă: ceea ce determină o acțiune, o mișcare — sau o emoție. Dacă observăm însă ceea ce s-a pictat de două sau trei milenii încoace, nu numai în Occident și ci în Extremul-Orient și îndeosebi în China, avem impresia netă că motivele oferite de lumea exterioară nu sînt decît de trei categorii: omul și treburile sale — acțiunile, miturile, ideile, sentimentele; natura și întreaga viață pe care o cuprinde—cea animală și cea vegetală; lucrurile — obiectele fără viață sau cele cu viață vegetală precară, a căror imobilitate le face să fie asimilate lucrurilor neînsuflețite. în fond, trei motive esențiale: omul și viața lui; întreaga viață exterioară a omului; materia inertă.
De cele mai multe ori, pictorii au reunit aceste motive, sau le-au combinat pe unele dintre ele. Totuși, le-au reprezentat deseori separat. Această limitare voluntară a artistului prezintă ea im interes mai adînc? Ea corespunde, fără doar și poate, unei nevoi particulare și reale, de vreme ce se manifestă timp de secole, în cursul unor perioade mai mult sau mai puțin îndelungate, atît în Europa cît și în China.
< Dacă artistul s-a atașat adesea numai de unul dintre cele trei mari motive; dacă unii artiști mari au pictat multe naturi moarte (Cezanne), sau mai ales naturi moarte (Chardin); sau dacă au lăsat naturi moarte care se numără printre capodoperele lor, adică lucrări asupra cărora s-au concentrat în întregime, în care au pus esența geniului lor (Zurbarăn, Rembrandt, Goya), aceasta înseamnă că există, în definitiv, o anumită putere de atracție deosebită, nu în general în obiectul neînsuflețit — o asemenea însușire rezidă în toate elementele lumii vizibile — ci în izolarea obiectului neînsuflețit. Croce nu poate admite acest lucru, căci din moment ce a situat forța determinantă a unei opere de artă în sufletul artistului, el nu poate lăsa în mod logic nici un rol motivului; din punctul de vedere al filozofiei pure, el are fără îndoială dreptate. Dar istoria, a cărei materie este viața, nu se poate supune legilor logicii și ale filozofiei pure. O cercetare efectuată cu un ochi și un spirit cu totul libere de o preocupare sistematică duce la constatarea că artistul a ținut tot-
161
. • • „n+n fără îndoială, din cauza stimulării vitale,
deauna seamă de motiv; și aceasta, . primite de la el. Și astăzi
deosebite ,i - tadto £ că-1 manifestă
artistul țme seama de motiv, interesul раыин F IXЛв-ЖS -siv ■" Иге idei estetice au exploatat sentimentul legitim al importanței motivului i Să istorică, de gen, de flori, de animale, de yînat etc., «genuri» avind «leeile» lor și clasate potrivit unei ierarhii valorice. S-a crezut, in cele din urmă, că era vorba aici de forme speciale ale artei, deși de fapt nu poate fi vorba decît de cîteva motive esențiale oferite de lumea exterioara și exprimate prin toate formele artistice posibile.
Reacția — salutară în sine — împotriva acestor idei, pe care realitatea artistică și istorică nu încetează să le infirme, a mers însă pînă la excesul conți ar, acela de a nu mai acorda nici o importanță elementului care

declanșează intuiția artistică. E ciudat să vedem că sentimentul importanței motivului obsedează în mod ascuns spiritele care o neagă, ducîndu-le la ilogisme surprinzătoare. După ce declară că faptul de a picta naturi moarte nu constituie nici o legătură adevărată între artiștii care practică acest subiect, ei descoperă existența unui « spirit de natură moartă » (« still-life approach »). Acest spirit, spun ei, nu se descoperă în mod necesar la toți pictorii care practică natura moartă; pe de altă parte, el poate caracteriza pe un artist care n-a executat niciodată vreo natură moartă autonomă, ca, de pildă, «Vermeer, cel mai mare pictor al naturii moarte » 226.

Rezultă clar că ar exista o întreagă atitudine artistică adaptată cutărui sau cutărui subiect: un mod de a vedea și de a simți adecvat obiectului neînsuflețit; un altul, peisajului; un al treilea, omului sau animalului — ce știu eu? ^Dacă Femeia cu perla a lui Vermeer este văzută cu un « spirit de natură moartă », atunci Nebuna lui Gericault nu este ea cumva pictată într-un « spirit animalier », iar Portretul lui Choquet de Renoir, într-un « spirit peisagist»? Autoportretul lui~ Chardin sau portretele sale de copii sînt ele pictate în spirit de natură moartă» 227? Cum să decidem? Ar trebui definit mai mtu acest spirit. Ar părea firesc să-1 căutăm printre pictorii care au făcut din natura moartă tema lor preferată. Ni se spune însă că aceștia sînt adesea lipsiți de el; smguru dintre ei care ar da dovadă de acest spirit ar fi aceia care au simțit seninătatea, perenitatea (« durata sentimentale ») pe care o sugerează obiectul neînsuflețit: Caravaggio și alți cîțiva pictori, putini la & Vermeer, Metsu, Chardin, Courbet, Cezanne; ’ ’ "

n făcut« adevărată » natură moartă: nici Zurbarăn nici Heda nîrî VoГr ** ut pnntr-un fel de iertare totală, se face excepție cuRmbrand? ’ ~ g i ar fi pictat totuși naturi moarte deși ei ar fi departe de ca interpreți ai «duratei sentimentale ».

doxului. A vorbFdespre*o viziune artistică nredesf * tarb.ltraf?lui ri 316 para- este o ficțiune o fantasmagorie. Atitudinile arS^m felST mentele vanaza, ele corespund unei coneentii .• 1 telur,lte’ tempera-viață. Unii artiști înclină să simtă intens armoniihtinc?ve ?au lucide despre Aceștia vor picta cu plăcere — dar nu în mn/ numite încordate și instabile. Dacă sînt personalități artistice de mare anverS^ei"' °bie-Cte neînsuflerite-rguiă, ei vor picta toate aspec-

_ . număr, ca nici unul dintre ceilalți n-ar

și cu Goya, care a putea fi considerați

tele lumii potrivit cu sentimentul lor de calm echilibru: chipuri de oameni., copaci, flori, obiecte. Este cazul lui Vermeer sau al lui Chardin, care nu s-a mulțumit să picteze numai obiecte; sau al lui Cezanne; sau al lui Seurat, care n-a pictat decît în mod excepțional naturi moarte și care pare totuși predestinat picturii de lucruri nemișcate, în aceeași măsură, poate, ca Vermeer. Alte spirite aparținînd aceleiași familii au un nesaț vital, o capacitate poetică mai redusă: ei vor face din natura moartă subiectul lor exclusiv, vor deveni specialiști. Adesea, la asemenea temperamente, mintea construiește încet, ea are nevoie de certitudini smulse materiei; imobilitatea modelului, ușurința aranjamentului vor juca un mare rol pentru ei. Astfel, anumite individualități și chiar anumite popoare, chibzuite, pozitive, prudente, prietene instinctive âTe materiei, se vor complăcea în natura moartă: mă refer la olandezi.

Totuși, artiștii cu o viziune dinamică sînt departe de a nesocoti natura moartă. Ei îi conferă mișcare, încorporînd-o trecerii luminii, fluxului de aer, făcînd să vibreze suprafața obiectului printr-o tușă aparentă. în naturile moarte baroce, mișcarea este sugerată, adesea cu multă forță, prin opunerea axelor obiectelor, printr-o compoziție în diagonală. La Goya, la impresioniști, la Van Gogh, acest efect este obținut prin multe alte mijloace. Astfel, natura moartă participă la toate modurile de exprimare, ea reflectă toate viziunile care s-au perindat în istoria picturii; și în toate ea produce capodopere.

Dar atunci, dacă natura moartă nu corespunde unui mod specific de a vedea, dacă un « spirit de natură moartă » nu există, ce legătură, repet, poate uni între ei pe pictorii care de-a lungul veacurilor s-au mulțumit să folosească obiectele ca temă exclusivă a picturii lor ? Tocmai faptul și numai faptul că s-au mărginit în acest chip să extragă din lume lucrurile neînsuflețite pentru a face din ele o operă de artă. ’

Mă voi limita la cîteva observații. Văd că dintr-o pietricică reprezentată de un pictor într-un peisaj nu emană de loc aceeași forță emoțională ca din aceeași pietricică izolată pe o masă. Efectuînd această separare, pictorul întreprinde

un demers intelectual și poetic de însemnătate capitală: el rupe unitatea naturală a lumii, scoate un obiect neînsufleţit dintr-un ansamblu organic car.e'i viaţă. Iată acum această pietricică, izolată în toată goliciunea calităţii ei materiale — greutatea ei fatală, densitatea ei elementară, inerţia ei surdă și oarbă. Pictorul o abordează cu temperamentul său, cu «intenţia » sa: el poate accentua toată această nepăsare, această ciudăţenie, această ostilitate faţă de om; el poate să se lupte cu ele, să le învingă, să insufle viată \ materiei; toate acestea nu sînt decît atitudini dintre cele mai simple și mai evidente, dar cîte ramificaţii, prelungiri, ecouri aluzive poate să deducă din ele artistul, cu ajutorul minţii și al simţurilor.

Să-1 luăm pe Chardin. Acesta pictează adesea obiecte pe o masă într-o scenă de gen. Dar pictează aceleași obiecte și în tablouri independente. Oricît de atent au fost tratate într-o Rugăciune înainte de masă, ele n-au de loc aceeași elocvenţă ca atunci cînd sînt izolate. în acest caz, ele nu sînt subordonate unui mtreg spectacol — un interior cu oameni, cu animale etc. — ci formează singure un ansamblu care-1 incită pe artist și care, totodată, îi ajunge pentru ? ilntreaga lui sensibilitate, întreaga sa filozofie a vieţii. Chardin ne închide m lumea materiei și ne obligă să citim în ea, pe urmele lui o exore Z Î&S dT v“к““I<т“И " IП'ИI“ге- “ * “ “

163

în zilele noastre, pictura cubistă a aduţ ? cea obiectele neînsufleţite o exercita asupr tradiţionala a « genului». Ea n-a nuli strica . obiectului, 1» formula cea mat radu ţmala^ gM reţnvs decît la obiecte““'j _ formă literală, volum palpabil,

S^puate - —£ pe =

Г •XeS Sri^bEM^ ^eaî?deacSȘS măsură Redus rezumat, transpus și totuși prezent in toate metamorfozele sale, bogat în aspecte nebănuite, el impune, în mijlocul unei ariditâţi geometrice, o mare-ţie subită, exaltantă (Juan Gris). . . л

Acesta nu este decît unul dintre momentele istoriei in care natura moarta a cîștigat o importanţă atît de mare, îneît pictura epocii respective este cu neputinţă de definit fără a acorda acestei teme un loc de prim plan. Secolul al XVII-lea și sfîrșitul celui de al XIX-lea, de la Cezanne încoace, sînt asemenea perioade. Natura moartă luminează atunci cu adevărat istoria picturii/-Acest «gen» devine atunci un pol al artei, una din cheile ei. In alte epoci,y el nu este decît o variantă a ei.

Căci în acele epoci, nevoia de a înfrunta materia, de a o explora nu era atît de stringentă, sau lipsea cu totul. Antichitatea a așteptat-o mai multe secole; Europa a ignorat-o timp de peste o mie de ani. Această nevoie a minţii și a sensibilităţii de a izola lucrurile neînsufleţite, pentru a aplica în redarea lor toate eforturile artei — nevoie pe care o consider ca un fapt considerabil în istoria gîndirii și a artei — nu s-a putut afirma decît o dată cu revizuirea valorilor esenţiale, o dată cu apariţia unei concepţii noi despre lume și despre viaţă. E ceea ce s-a produs atunci cînd întregul univers a devenit obiect de investigaţie, de clasificare, iar nu numai obiect de uimire mistică; atunci cînd cultura a devenit din medievală umanistă. în zorii umanismului — în prima jumătate a secolului al XIV-lea și, poate, datorită unei încurajări venite de la tradiţia antică — apar nu numai primele tablouri alcătuite doar din obiecte, ci și primele peisaje autonome. Această simultaneitate în separarea motivelor pictorului, a subiectelor de stimulare spirituală și lirică, împrumu-tate din lumea exterioară, este extrem de semnificativă. Ea dovedește că mani-ivvTeiaUtOnOmiei naturii moarte Și a peisajului, cu mult anterioare secolului al XVI-lea — epoca primelor naturi moarte și a primelor peisaje pictate în chip de tablouri de șevalet - nu sînt accidente istorice, ci dibuirea/ e drept tenace a unei gindin care se maturizează încet și care e fatal antrenată, ca Pși in epoca elenistică, pe panta naturalismului occidental, spre aprofundarea poetica și plastica a celor două motive primordiale pe care le oferă lata ce justifica, m ochii mei, reunirea, sub termenul ..„nt uc riai a pictorilor care s-au exprimat, potrivit cu temperamentul lor si picturale ale epocii respective, sub impulsurile pe de la obiectele neînsufleţite. H

că St* elSârii/eiZ, ‘ C™= -

Scopul criticii de artă este de a ajunge’ să sesizTze fit 1Пcoп^1aь^-artist și chiar fiecare operă în ceea cet unic în iPersonalitate de

de reunire un element exterior atitudinii artistice -tiA?adar’ a lua ca bază este, printre motivele esenţiale ale picturii, acela al nattfi toX- kstamnî

natura.
uzat de natură moartă^ și cu modele < care le primeau exclusiv
164
prin însuși acest fapt, a reliefa variațiile personale sau istorice de care interpretarea artistică a dat dovadă timp de secole.
Despre «trompe-l'oeil», despre «decorație» și despre convențiile pe care acești termeni le ascund
Picturile despre care a fost vorba în aceste pagini reprezintă diferitele concepții care și-au găsit expresia prin imaginea lucrurilor neînsuflețite. însemnătatea lor artistică și istorică este, evident, inegală. Dar pentru a le judeca, este necesar să stabilim criteriile; și cum am putea să ajungem la aceasta, fără a încerca să introducem o oarecare lumină, o oarecare precizie în idei și termeni ?
Ideea curentă a criticii a fost pînă acum aceea că istoria « adevăratei» naturi moarte începe abia de atunci cînd o reunire de obiecte a fost reprezentată într-un tablou de șevalet. De altminteri, încă recent nu se cunoșteau decît asemenea naturi moarte, iar expunerile istorice asupra acestui gen începeau de pe la 1600, cu tablourile lui Caravaggio și ale neerlandezilor. Nu exista decît un obstacol în calea acestui mod de expunere: Potîrnichea lui lacopo de Barbari, datată din anul 1504 (pl. 11), celebră prin frumusețea ei. încurcătura era mare; față de neputința de a explica ivirea acestui uimitor precursor, a acestui izolat — mic maestru, totuși, în care nimic nu îndemna să se vadă un spirit independent, novator — istoricii s-au văzut împinși să minimalizeze într-un fel oarecare importanța acestei picturi. S-a spus că tabloul nu era decît reversul unui portret de vînător. Se trecea însă cu vederea faptul că Barbari l-a semnat cu mîndrie de două ori: o dată cu numele său întreg, a doua oară prin caduceu, din care făcuse emblema lui; nu se semnează în acest fel o pictură destinată să rămînă ascunsă; căci e foarte greu de imaginat, chiar și într-o țară din Nord (panoul lui Barbari a fost pictat în Germania), un portret de vînător și atribute ale vînătorii încorporate, sub formă de voleu, vreunui diptic sau triptic — singura dispoziție care ar fi permis acestui voleu, atunci cînd era închis, să arate Potîrnichea, Astăzi, datorită unei lumini aruncate de Ingvar Bergstrom, se vede bine că Potîrnichea a fost direct inspirată de marchetării: ea este un trompe-l'oeil decorativ, care împodobea, cu titlul de atribut și poate împreună cu alte panouri analoge, o mobilă sau lambriul unei încăperi, potrivit unui program umanist. Trompe-l'oeil și decorație ! Dar — ni se spune — aceste caracteristici sînt demne de dispreț, lip- Д site de orice interes pentru «marea» istorie 228. Iată însă că în același studiu, | la altă pagină, criticul care proclamă acest dispreț citează Potîrnichea lui Barbari printre capodoperele Expoziției de la Oranjerie, alături de Lămîile lui Zur-barân, de Boul jupuit al lui Rembrandt, de Vasul cu flori al lui Chardin 229. Tot astfel, vorbind despre un alt trompe-l'oeil decorativ — Cărțile lui Crespi (pl. 70) — el și alt critic nu se pot opri de a-1 număra printre cele mai inimoase naturi moarte pe care Italia le are de oferit în secolul al XVIII-lea; adjectivele menite să atenueze interesul artistic al acestei onere trădează nesiguranța acestei judecăți istorice 230. ....U
In același mod expepitiv, unii caută să treacă peste cîteva picturi complete și independente ieșite de curînd la iveală și care reprezintă exclusiv obiecte
165

neînsuflețite: reverse de voleuri ale unor mici diptice ?a^ tnPtlcc (figĂ 6Л1
Ei uitau totușică polipticele stăteau, în cea mai mare parte din timp, închise S că SveS lor emu deci departe de a fi sustrase vederii; reversul reprodus în nlansa 9 este chiar de o calitate superioară și de o execuție mai îngrijită decît Madona pe care o însoțește: el arată că artistul îi acorda importanța si că se bizuia pe faptul că lucrarea lui va fi văzută și apreciata.
S-a susținut de asemenea că aceste reverse de voleuri n-ar putea fi considerate ca picturi independente, dat fiind că semnificația lor simbolică le lega strins de subiectul reprezentat în partea interioară a polipticuluL Aceeași obiecție s-ar putea aplica frescelor lui Gaddi (fig. 11) sau marchetăriilor italiene din secolul al XV-lea și al XVI-lea (fig. 14, 25, 26, 28), grevate de o servitute intelectuală: aceea de a cuprinde simboluri religioase sau condiționate de cultura umanistă. Voi reveni îndată la acest argument special.
Așadar, potrivit acestei teorii, toate reprezentările de naturi moarte dinainte

de sfîrșitul secolului al XVI-lea, adică anterioare tabloului de șevalet, n-ar putea fi așezate pe același plan cu picturile neerlandezilor sau ale lui Caravaggio și cu toate acelea care au urmat după ele pînă în zilele noastre. Ele ar fi creații hibride, ținînd de arta aplicată sau « minoră »: aspecte marginale cu caracter religios sau umanist — plăceri ale cărturarilor; decorații, trompe-l'oeil-uri — amuzamente ale amatorilor. în cel mai bun caz, s-ar putea face cu ele un capitol din preistoria naturii moarte.
în ce mă privește, voi spune neocolit că eu cred tocmai contrarul. Socotesc că o figurare picturală alcătuită numai din obiecte, oricare ar fi tehnica ei — frescă, miniatură, marchetărie, mozaic sau tablou — și oricare ar fi conținutul ei intelectual — semnificație simbolică sau nu — din moment ce constituie o lucrare, de artă plastică deplină — frumoasă, emoționantă — este o natură moartă demnă^ de acest nume și prezintă un interes evident pentru istoria artei, disciplină consacrată tocmai soartei operelor de artă frumoase și emoționante. Toate celelalte considerații nu sînt decît lăturalnice. Ele țin de istoria generală a civilizației și a culturii, prezintă un mare interes pentru înțelegerea artei și a istoriei sale: exact tot atîta cît pentru înțelegerea literaturii sau a plasticâ' de aCeea' ek nU POt Й niciodată hotârîto^e în problemele de artă Așadar, nu ne putem lăsa conduși decît de o singură condiție: prezenta artei deSpre ° Pktură T deSPre * ™rchetărie (amintesc că au Ш1 Piero della Francesca și lui Botticelli), din moment ce este b ne executată de aproape coŞeraţfik Mtmafnice^are^âufost mise пГ ? e?a“dnăm mai a deprecia naturile moarte anterioare sfîrșitului secolului iFxVT iP Pentru sînt aceste argumente. 1 nUtU1 simbolic. Se va vedea cît de caduce
Ce este un trompe-l'oeil? Sînt convins că nutînî <
au reflectat eu adevârat asupra seusSh'i™o 4°'S S
166
* л] c p ' Ч;< ' i
Intrucît de Ia Van Eyck încoace tabloul de șevalet este prin esența « o fereastră deschisă asupra naturii», o reprezentare iluzorie a profunzimii și a^reliefului, care este diferența dintre el și trompe-1 oeil ? Aceasta diferența se la următoarele puncte. Trompe-l'oeil-ul este o pictură care vrea sa. Jaca sa se uite calitatea ei de pictură și pretinde că este un fragment al realității. 1 entru a ajunge la acest rezultat, el sugerează nu numai spațiul din adincime, dar și pe acela care se află înaintea suprafeței picturii; el instituie o continuitate între spațiul figurat în pictură și spațiul real în care se găsește privitorul — și aceasta, făcînd să iasă agresiv în afară din cadru, înspre noi, relieful unui corp reprezentat: un obiect, o mînă etc. El păstrează dimensiunile exacte ale naturii. în sfîrșit, el folosește o execuție pierdută, invizibilă. Atunci cînd acest scop și aceste trei condiții sînt riguros respectate — dar numai atunci — se poate vorbi de un trompe-l'oeil perfect. Acest trompe-l'oeil perfect este însă foarte rar realizat: se poate spune că el nu poate fi realizat decît de meșteșugari puri, de non-artiști; lucrul e de altfel evident, de vreme ce scopul esențiă al unei asemenea lucrări este de a face să se uite că ea ține de artă, că folosește un artificiu. Un anumit număr de rețete, de «trucuri » vor fi suficiente. Dacă veți cere însă unui pictor adevărat, unui artist, să respecte cele trei condiții, el va depune un mare efort, dar va fi de cele mai multe ori incapabil să nu le încalce; va face o operă de artă împotriva voinței lui. El va reproduce exact dimensiunile naturii, va face ca tușa lui să devină imperceptibilă, va crea impresia că suprafața pictată nu există, că obiectele sînt situate într-adevăr în același spațiu ca și noi; dar în mod instinctiv el va face ca în aranjamentul obiectelor și în armonia culorilor să iasă la iveală un ritm, o armonie, o selecție, un gust, și vom simți de îndată prezența artei vom fi avertizați imediat că ne aflăm în fața unei picturi iar nu în fața realității. Scopul fundamental, exclusiv, al trompe-l'oeil-ului nu va fi atins; rezultatul va fi o pictură cu un ton realist deosebit, adesea^ chiar mai puternic decît acela al realității însăși, un ton plin de o magie tulburătoare a tangibilului, a prezenței. Este cazul «trompe-l'oeil »-urilor lui Wallerand Vailland (pl. 34), ale lui Liotard, ale lui Peale (pl. 81) sau ale lui Boilly, care și-au dat multă osteneală ca să nu facă decît un proces verbal al naturii, ca să devină artizani, dar fără să ajungă la acest rezultat; și cu atît mai mult, este cazul lui Barbari (pl. 11), al lui Everdingen (pl. 35), al lui Cresp£ (pl. 70), al lui Chardin (pl. 69), care, deși aspiră să facă decorații care să se confunde cu realitatea, sfîrșesc cu toții prin a mărturisi fățiș calitatea

lor de poeți și de artiști. Lucrările lor sînt trompe-Voeil-uri artistice Iată de ce aceste lucrări sînt reproduse în cartea de față, care este o carte de artă Olandezn din secolul al XVII-lea și al XVIII-lea erau atît de conștienti de iluzionismul insuficient al trompe-l'oeil-urilor, încît decupau grupurile de obiecte și le aranjau pe mese sau pe căminuri, printre obiectele гея!Д îr.
167
. ,яяа 1R00 au făcut să se confunde meșteșugul cu arta,
academic dm anii 1880-1890 au lacui de la impresiomsm
Apoi, libertatea violente: orice pictură care
pînă în zilele noastre, a dat naș eie f * fncț supranumită «trompe-tindea să reproducă în chip minugs « аы supranc jele cubiste și fragmentele picta e
Unica
iSperceptibilîTttompe^oeil-ului în serviciul unei intenții paradoxale; cele telorare ica antecedente operele vrednicilor «magicieni ai realității» de alta-dată pictorii de trompe-l'oeil-uri artizanale sau artistice -- căci aici, in graba de a-și găsi o filiație artistică, suprarealiștii nu priveau lucrurile prea de aproape. Critica de artă a moștenit adesea toate aceste confuzii. Astfel incit a spune astăzi despre un tablou că este un trompe-l'oeil echivalează cu a-1 descalifica Dar se nesocotește faptul că admirînd multe picturi socotite ca picturi de șevalet, se admiră tocmai lucrări care, prin intenția autorilor lor, ce se numărau totuși printre adevărații pictori, ba uneori printre marii artiști — un Melendez, un Chardin — erau trompe-l'oeil-uri decorative.
Trebuie oare să tragem de aici concluzia că folosirea termenului ar trebui să fie rezervată exclusiv trompe-l'oeil-ului reușit, adică amuzantei mistificări artizanale? N-aș putea fi partizanul unui asemenea purism. Acele lucrări sînt într-adevăr rare, în timp ce trompe-l'oeil-urile artistice s-au păstrat în mare număr — ceea ce, fie zis în treacăt, dovedește că publicul nu s-a lăsat înșelat, că a mirosit prezența artei și a permis distrugerea picturilor care nu erau decît jucării. Pe acestea din urmă le voi numi «trompe-l'oeil-uri propriu-zise»; și voi vorbi despre «calitatea sau procedeele trompe-l'oeil »-ului cu privire la tablourile frumoase care tind, în aparență, la o veracitate textuală — în aparență, pentru că ele o încalcă prin artă/
Decorativ — iată un alt epitet prin care mulți cred a putea să reducă interesul prezentat de naturile moarte în marchetărie sau de acelea care împod obeau mobiîe sau lambriuri. Aici, imprecizia ideilor nu e mai puțin primejdioasă decît m problema trompe-l'oeil-ului. Caracterul decorativ al unei picturi poate fi dublu, un stil și o destinație. în cazul ce ne interesează nu poate fi v°rba decit de destinație. Căci stilul, chiar și acela al marchetăriilor, în care acdasi ca?al tmmne Гч 'i SUPrafeJe ₽lane' este esenîial imitativ, adică același ca al trompe-1 oeil-ului artistic. Sentimentul volumului și al materiei m picturile in ulei cu destinație decorativă (pl. 10, 11, 12S nu este nici Socă^au T mat PVîîn intenS T b°gat decît în celelalte tablouri din aceeași de șevalet și admirată ca atare Stilizarea ^®auna ^ata drePt tablou cuprinde înlănțuiri de forme ușor geonietrizate Se°not admiiabiIă> dimpotrivă, el apare S кГХ'I"'1 î**"*1
cura rămîne cu destinația decorativă, acest roi' mSSTd/0' pre?tigiul' Dar Ste r? гл*** ХЖ auto,u. ei a iuat-o in s„i„s.
168
nictură îngrijit compusă, de un ritm solemn, de o culoare totodată inl^n®a și armonioasă, de un ecleraj hotărît, de un puternic efect este de asemenea o pictură bine simțită, egalînd cu prisosința părțile naturi moarte analoge care figurează în compozițiile contemporane ale ui Jan van Hemessen. Avem a face aici cu artiști de valoare, nu cu meșteșugari. Ë suficient să constatăm, de altfel, că asemenea artiști nu se dau m sfîrșitul secolului al XV-lea și la începutul celui de al XVI-lea, in Nord, să picteze tablouri frumoase pe mobile. Mai tîrziu, obiceiul continua: fermecătorul și celebrul Sticlele al lui Cărei Fabritius, de la~ Mauritshuis din Haga, fusese o ușă de dulăpior sau de colivie; Fața de masă a lui Chardin (pl. 69; era un paravan de cămin, echivalent cu o mobilă; Watteau, care crescuse într-o ambianță flamandă, a pictat cel mai frumos tablou al său ca să servească drept firmă magazinului de artă Gersaint. Nu văd absolut de loc prin ce ar putea destinația decorativă a unei picturi să-i scadă valoarea artistică. Poate limitează ea strălucirea, influența, valoarea acesteia de agent istoric? Voi reveni la acest punct în capitolul următor.
Ni se va obiecta însă că toate aceste picturi anterioare anului 1600 conțin o

semnificație simbolică și nu au deci independența intelectuală totală a tablourilor posterioare, în care natura moartă este pictată « de dragul ei însăși». Atunci cînd este vorba de un revers care reprezintă Ligheanul și cărțile (pl. 9), acest lighean și aceste cărți nu sînt pictate « de dragul lor însele », ci în legătură cu Fecioara care se afla pe cealaltă față a panoului. Să ne închipuim cutare Vas de flori (fig. 6) separat de Fecioara de pe fața cealaltă (tăind pe grosime tabloul): el își va pierde sensul.

Să ne înțelegem bine: da, își va pierde sensul, dar numai sensul său convențional. El nu-și va pierde sensul artistic adînc, care constă în mărturisirea frumuseții pe care artistul a întrevăzut-o în această natură moartă și pe care a exprimat-o printr-o pictură încheiată de sine stătătoare. El nu va pierde nimic din anatomia sa plastică, va rămîne același tablou complet, aceeași reprezentare de obiecte neînsuflețite, de un realism intens, ca și înainte de a fi separat de imaginea Fecioarei. Dipticele și tripticele din epoca aceea cuprind adesea o aripă pe care e înfățișat donatorul, cu mîinile împreunate, cu privirea îndreptată spre Madona ce figurează pe cealaltă aripă. Se întîmplă ca aceste portrete de donatori să fi fost separate de restul polipticului. Astăzi, mai multe i ШXe u^eSte Personaie îȘi îndreaptă rugăciunile în gol; unul din ei, aflat ia washington, se sprijină pe o masă acoperită cu un covor bogat, care e continuat pe aripa cu Madona, aflată la Berlin 233. Se simte imediat în fata acestor portrete că sînt incomplete, că depind de un alt element, care lipsește totuși, nimeni n-a contestat vreodată calitatea lor de portrete Ele sînt con de nXP? re-r-gi autentice ale Atonei portretului; figurează în expozițiile
. portrete, fara ca cineva să se mire; li se recunoaște calitatea de portrete pictate «de dragul lor însele». Toate acestea, pe bună dreptate Totuși din Fî^ele® W dT al • semn.iflca?iei lor spirituale, ele nu sîntPpictate de dragul zentați în calitatea lor de creștini săvîrșind un act de credintT Sînt narX cu semnificație religioasă. Ei bine, Ligheanul și cărțile (pl. 9) sau Vasul moarte cu semnificație religioasă. convenite. Smt naturi

169

••тe

întreaga pictură medievală a avut o£IprefitV'aMonom^
£"aTpia°r« StăvX’nfe 5«
scenă umană, care, la acea epocă, le conferea acest .caracter ДП.de extrem de probabil că peisajul însuși are m aceste picturi ânului
1500, în tablourile care reprezintă globul terestru (Bosch, J._ van _ eleve etcj, acesta, în loc de a fi o sferă de cristal sau un mapamond - imagini abstracte — este acoperit de adevărate peisaje panoramice. Peisajele marelui Breugnel sînt încă aproape totdeauna dotate cu un pretext intelectual: sînt alegorii ale lunilor sau ale anotimpurilor, sau reprezintă proverbe. Aceasta nu le împiedică să conteze printre peisajele cele mai frumoase și mai importante din punctul de vedere istoric.

Așadar, primele naturi moarte erau încărcate de aluzii simbolice, neoplato-niciene, astrologice (marchetăriile) sau altele. Dar naturile moarte de după 1600 aveau și ele, mai des decît se crede, o semnificație simbolică. în primul rînd, toate Vanitățile-, apoi, alegoriile celor Cinci simțuri', pe urmă, majoritatea Deserturilor sau Dejunurilor olandeze din secolul al XVIII-lea, în care un ceasornic în mijlocul alimentelor de lux evocă îndemnul puritan la păstrarea măsurii în plăceri. Pînă acum, nimeni n-a negat calitatea lor de naturi moarte perfecte; totuși, ele sînt picturi cu cheie, la fel ca reversele de panouri sau marchetăriile. în timpurile moderne, natura moartă poate de asemenea să fie încărcată cu o semnificație aluzivă: este adesea cazul la Van Gogh, iar Gauguin a făcut acest lucru în tabloul său Florile-soarelui cu « Speranța » lui Puvis,

Astfel, nici caracterul de trompe-l’oeil, nici funcția decorativă, nici faptul ca au un conținut spiritual nu împiedică naturile moarte anterioare anului 1600 sa ne așezate pe același plan artistic ca acelea care le-au urmat pînă în zilele noastre. Sa vedem acum dacă motive de ordin istoric stabilesc o barieră de netrecut intre aceste două grupuri de picturi

Aprecierea contemporanilor și judecata istoriei în adevăr, dacă noi, cei de azi, găsim că primele naturi mnartA ;_____
pectivă să nu fi făcutmare car Ha aU c;~ T ca oamenii din epoca res-- J1 Iacщ mare.caz de ele- Și daca ar fi așa, oare judecata noastră • însemna aceasta că am inclus niște curiozități?

sTp»im”-
nuUau ϕп?Ры contează: artiștii și criticii
criticilor, să începem cu aceș ti? dîntirmă^101131 In ce privește critica de artă din secolul al Yvтт i Strinsă in Chingi dc gtadirea aca“d“C? ă, « XVH-"« ura de natura moartă ca un gen cu totul « яеншЯ --
preț. Această apreciere nu se aplica пIтai vechilor ’ apГ°ape demn de *s' acea epoca îndepărtată numai prin intermediul
« „» mai mult sau mai nurin
’ nu încape îndoială: ea considerapic-exemple — trompe-l’ceiPuI
170
bsa-Apșsjșs
loSSS'șTp“rt!S?feptiâedeeaT găsit adevărata manieră de aimita u’oS decît a lucrurilor vii. Se simte că, îu fond, ceea ce determrna jude-cata Ini Pacheco este talentul irezistibil și succesul strălucit al ginerelui ~sa , iar nu o adîncă convingere estetică. Atitudinea lui Pacheco este identica cu aceea a lui Pliniu, atunci cînd vorbește despre Piraikos; ea decurge de altfel din aceea a scriitorului antic, întocmai ca aceea a lui Vasari și a mameriștilor, care e contradictorie și șovăitoare; natura moartă poate fi admirabilă, dar trebuie recunoscut că ea nu e atît de « nobilă » ca celelalte subiecte.
Nu puteau, bineînțeles, să nu existe și artiști care, fără a rezolva contradicția, știau că ea este fictivă. Și nici să lipsească amatori, nu numai în Nord, ci și în Italia, chiar dacă erau «clasiciști»: colecția lui Cassiano del Pozzo, prieten al lui Poussin, cuprindea, în prima jumătate a secolului al XVII-lea, o întreagă încăpere cu tablouri de flori, de fructe, de pești și de animale.
Academia regală de pictură a Franței, teoretic cîștigată pentru ierarhia «genurilor », ierarhie în care natura moartă era împinsă pe unul dintre ultimele locuri, accepta totuși în sînul ei un număr foarte mare de specialiști ai naturii moarte 234. Dar teoria a rămas de neclintit, în pofida cîtorva nuanțări aplicate rigorii ei de artiștii din Nord, ca de pildă Gerard de Lairesse. Citindu-1 pe Lanzi (1789), am putea rămîne cu impresia că tot ce a fost pictat în domeniul naturii moarte — de Caravaggio, de olandezi, de Zurbarân, de Velăzquez, de Rembrandt, de Chardin — nu reprezenta decît lucrări artizanale, manifestări de «pittura inferiore». Să ne închipuim o clipă că toate aceste picturi ar fi fost distruse și că nu ne-a rămas decît cartea lui Lanzi pentru a ne face o idee despre ele: e ușor de înțeles ce fel de istorie a artei s-ar putea scrie. Și lucrurile rămîn așa pînă în I865, cînd un anume Gonzague Privat se face ecoul opiniei academice declarînd în legătură cu Manet ca « e mai ușor să pictezi o tingire sau un homar decît o femeie goală » 235. ieona artei este totdeauna în întîrziere față de practica însăși a artei; în domeniul naturii moarte această întîrziere este monstruoasă. Nu vom lua deci drent inteUHℙ TAI;”16 pentru ? decide dacă da sau nu naturile moarte pictate îna-unui^en?SaU maL degrabă opere1e lor> să ne oprim o clipă la opinia Constatăm rn c’ CaГe я Clua- c1ontemP°r,an cu Primele naturi moarte: Vasari. oamenii dm secolul al XVП-lea. Bineînțeles, el nu deosebește încă red7r2 ucrunlor neînsufletite ca o ramură specială a picturii. Dar deosebește o categorie mintală de motive, cuprinzînd întreaga natură în afară de' nm fi
acestor lucruri; și faptul că e vorba de decorat? îi ₽£e a^Pre1ш Plctara atunci cînd vorbește despre groteștile lui Giovanni da tt? er®nt- Astfel, teză cu elogiile entuziaste: « Dar ce să spun despre diferite?^ ?u rmce~ Și de flori, care sînt înmulțite fără sfîrsit în ele . .nte^e S0Alun de fructe toate felurile, toate calitățile, toate culorile pe care na?r?? i resPeState despre «Meritele instrumente muzicale ce se gătsc reprezentam în “” cî c°a
171
, к-i- , » гРРЯ ce Vasari admiră aici, nu este dxoacea mai mare naturalețe posibi a?» Ceeai ce Va icturaî de a le reda,
dispoziție decorativă, ci realismul și ■ da udine în toată prospe-
în adevăr, el, care a văzut picturile lui Giovanm da. Udin larg,
timea lor, ne spune ca acesta a știut.sa oastcsa » tn vreme ce profe-
nudit, .di maniera un ’ pictate de
oferită de Rafael. în adevăr, Giovanni este a“Ь carma maestrul ii i: Aceste teză execuția instrumentelor muzicale m tabloul sau Sfinta Ceciira. instrumente, spune Vasari, erau admirabil de veridic pictate și perfect armonizate cu restul tabloului. Vedem deci că Giovanm satisfăcea pe deplin

cerințele realismului epocii. Dar aceste cerințe se schimbă: la șlirșitul secolului al XVI-lea, pentru prima generație a barocului, va fi nevoie de un realism mai intens, mai complet; această nevoie va fi simțită în Italia de Caravaggio. iar în Țările de Jos, în mod concomitent și independent, de micii maeștri, Să vedem acum ce credeau artiștii înșiși despre natura moartă, îndeosebi în secolul al XVI-lea, în Italia. Dacă Giovanni da Udine a fost un excelent pictor de obiecte, Rafael, în schimb, .încredințîndu-i această parte a tabloului său, pare să arate că nu se interesa îndeajuns de ea pentru a o picta el însuși. Dar ceilalți mari maeștri italieni pictau singuri obiectele din compozițiile lor: Tițian, Veronese. Este totuși incontestabil că ideea de a face din obiecte o temă de pictură independentă nu-i interesa încă. Trebuie să admitem deci că ideea aceasta nu prezintă interes pentru istorie? Marii maeștri italieni nu s-au consacrat nici peisajului pur. Veronese a fost singurul dintre ei care a executat peisaje fără personaje în decorațiile din Villa Maser. Totuși, nimeni nu neagă existența, înainte de el, a peisajului pur, reprezentat m Italia, încă de la începutul secolului al XVI-lea, de « mici maeștri»: Lotto, Dosso, Niccold dell'Abate și mulți alții.

Căci o idee artistică nu trăiește exclusiv prin marii maeștri. Ea nu trăiește exclusiv în cutare sau cutare tehnică artistică privită ca « superioară », cum ar ii pictura de șevalet. Istoria artei este încă împovărată cu prejudecata acestor compartimentări, acestor ierarhii, care separă pe « marii » maeștri de cei te?1Cnu TîntChHta-ia de &eS"ă'miniatura de Pictura de șevalet etc. Toate aces-fntrevadă o ale viepi' Un mic maest™ poate să
bună 7i n℗nt ovape capitala, de care maestrul cel mare se va servi într-o se extinde, cu atftne °dăm ^eam? m CUno?tinîa noastră istorică
maestru mare ca e să nTfi a™t nn ° Ca nVXlstă Vreun exemPlu de al tabloului în aceh al vSr^liSTeL pTi" aCela-al tabloului, din acela al monezilor în transmiterea ideilor piasticeU cău-TT"' pietrelor Mizate, de apogeu a Renașterii nu se măreinea ni?altadata>. anterior perioadei făcea fresce, tablouri, cartoane de vitfaS? si 11 •? ° smSură tehnică. El
gravuri, practica policromia sculpturilor Pin aPlseru, proiecte de ceramică, posibile. Academismul a instituit clasificări și specIahtătTb11 el tOalchiPurile iMuudn ?i specialități, bazate pe deosebirea
172
dintre tehnici și pe
convențională și tradi-cei mai vii, revin la exer-
..... ■ j ierarhia acestora, o ierarhie pur țională." în" zilele noastre, artiștii cei mai puternici, citiul simultan al mai multor tehnici secolului al XVI-lea,
în epoca în care punctul de vedere„a acestor prejudecăți, nu H ^й,Йе^гЖХ
Se nPX tuoartă ocupa un loc din ce iu ce mai Însemnat tn scenele cu nersonaie ale unui Passerotti sau ale unui Campi, celelalte forme ale ei acele compoziții independente care apăreau în decorațiile murale sau in tablourile în idei ale lui Giovanni da Udine și acele picturi de flori și de fructe ale lui Carlantonio Proccaccini, care rămîn deocamdată necunoscute, dar care au
Caravaggio a reluat
cițiul simultan al mai multor tehnici.
existat — treceau neobservate? . . . . .

Am arătat că, reacționînd împotriva manierismului, Caravaggio a reluat temele lui Proccaccim pentru a da o lecție de « adevărată pictură după natură >>. Avem aici, în ce privește Italia, o dovadă de continuitate istorică — continuitate care se manifestă atît prin antiteză cît și prin dezvoltare.

Această continuitate nu e mai puțin evidentă în Țările de Jos; acolo, ea îmbracă de asemenea forma unei reacții împotriva manierismului și a unei întoarceri spre realismul meticulos și calm, acela al miniaturilor și al trompe-l'oeil-urilor decorative de la sfîrșitul secolului al XV-lea și de la începutul celui de-al XVI-lea. Mesele servite ale lui Floris van Schooten (pl. 19) sau ale lui Osias Beert au infinit mai puțină legătură cu Mesele de bucătărie determinate de arta lui Aertsen și a lui Beuckelaer (pl. 17, fig. 31), etalaje agitate și agresive, decît o au, prin spiritul și stilul lor « primitiv », cu Mesele care apar în compozițiile Maestrului de la Frankfurt, ale lui Teunissen sau ale lui Heemskerck 237 și cu vechile nișe (pl. 9), dulapuri (pl. 10) și Vanități (pl. 8). De ce această întoarcere către spiritul primelor naturi moarte? în primul rînd, pentru că ele ofereau exemplul unor naturi moarte pure, fără personaje, în

vreme ce acelea ale manieriștilor nu reușeau să se elibereze complet de acestea (fig. 30—32). Apoi, pentru că în ele obiectul nu era dominat de o stilizare curbilinie și de o retorică trepidantă, care să-1 pună în acord cu personajele manieriste: el era văzut «de dragul lui însuși »3 era conceput într-un spirit de realism serios. Acesta corespundea mai bine cu naturaliste ale flamanzilor de la sfîrșitul secolului al XVI-lea, care, fără să ia contact cu Italia caravagescă — ei erau strict contemporani cu Caravaggio — simțeau nevoia unei reacții împotriva manierismului, nevoie caracteristică pentru barocul incipient. Din cauza penuriei de picturi păstrate nu știm în prezent cui se datorează ivirea Meselor servite de ținui Floris van Schooten sau Osias Beert. Probabil că nu unui mare artist, ci mai degrabă unui mic maestru îndrăzneț. &
Esre un fapt cert că natura moartă n-a trăit la începuturile ei decît nrin eforturile «micilor maeștri». Ea împărtășea această situație cu peisajul Patinir a fost micul maestru îndrăzneț care a tradus în tahlnu Л
Șl italiană de a reprezenta de dragul ei însăși o vedere nn ■ UmamsJa
Cornel,s Massys, Cornelie van Dalem, Hun, Bol etc. “S
173

marele maestru în persoana lut ă-ketăriîîe iBdiene realizaseră deja
tile («vedute») și naturile moarte dl“ două genuri 238. Ele
ideea izbitoare de a da un caracter inp_ , . comparabile cu muzeele
îndepărtată manifestare din Quattrocento ideea PȚaJul^PUf ea există pure exista
pentru artă și-i putea atinge pe artiști. Prin acest tap , pentru istorie.
Atracția umană a lucrurilor neînsuflețite Exprimîndu-se prin imaginea obiectelor
neînsuflețite, pictorul își arată ai ta în toată puterea ei. Căci, afară de
cazul că încarcă m mod deliberat aceste obiecte cu un înțeles simbolic natura
moartă nu oferă mei o hrana spiritului de povestire. Pictorul nu e ajutat în ea
nici de asociații de idei, care nasc din mișcare — ele derivă în peisaje din
însăși imaginea unui copac sau~ a unui nor — și sugerează spiritului un
simulacru de acțiune. Aceste două trăsături austere, aceste două dificultăți ale
naturii moarte au fost considerate timp de secole ca particularități degradante.
S-a pretins că natura moartă nu stimulează gîndirea și că imobilitatea ei
prezintă pentru pictor o facilitate nu numai de procedeu, ci și de rezultat.
Știm însă astăzi că o natură moartă poate satisface mintea; că o mînă de fructe
pe o farfurie poate evoca toate armoniile posibile ale universului, toate
ritmurile, luminile, acordurile lui colorate, cu același titlu ca muzica. Știm
de asemenea că Pipa lui Chardin echivalează cu Rafinata (La Finette) a lui
Watteau. De cînd există natura moartă, pictorii își dădeau seamă în mod mai mult
sau mai puțin ascuns, mai mult sau mai puțin timid, de acest lucru, căci solemna
reprobare a teoreticienilor le impunea tăcerea. Ei o mărturisesc prin fervoarea
cu care se concentrează asupra obiectului. Nu mai cunoaștem azi opinia celor ce
l-au precedat pe Caravaggio — care a îndrăznit să afirme egalitatea dintre un
buchet de flori și un personaj, cuvînt ce a ajuns pînă la noi — n-avem decît să
observăm toată sensibilitatea și uimirea pe care au manifestat-o în fața
obiectului, redîndu-1 fie în marche-tani, fie în trompe-l’oeil-uri, fie pe
reversele micilor diptice. Nu numai că pictează fiecare obiect cu aceeași grijă
pe care epoca lor o acordă reprezentării figurii omenești, dar - și acest lucru
e capital - fac efortul de a compune
assus
pXTSiswFiTSSe” intr’°
de a visa, do a evoca o liniște’ cristalină sau oVnsiun'r'd' ” PlU'’ ВДУД”, d";
umbrăF^au
se** toHk dc <*>• ss za
174
Atîtea naturi moarte, atîtea gînduri, sentimente, temP“?m,'nt^grS°5aje care
epocă a introdus obiectele de care se servea. în Vamtațz, ceasornicul a înlocuit
clepsidra, iar fructiera lui Cezanne a cedat adesea locul unor tuburi sau unor
roti dintate. Trăim astăzi înconjurați de o cantitate enorma de obiecte făcute
de mașină. Sîntem parcă dublați de obiecte care prelungesc eficiența membrelor
noastre, care sporesc vederea noastră. Dar cu toate că le cream noi înșine,
substanța și formele lor ne sînt străine și ne surprind. Fabricația lor mecanică
rămîne enigmatică pentru noi și ne lasă indiferenți. Ele nu și-au cucerit încă
un loc în viața noastră interioară. De aceea, tentativele repetate de a înnoi
repertoriul naturii moarte, introducînd în el fie obiectul de curînd ieșit din

tipare, fie unealta, fie maşina, au rămas fără urmare.
Acesta n-a fost decît un accident în monotonia seculară a naturii moarte. De la picturile din Pompei pînă la Picasso, Braque sau Matisse, obiectele de pictat au rămas aceleaşi: flori, fructe sau alte comestibile, recipientele menite să le conţină şi cîteva obiecte care ne însoţesc efectiv în viaţă: o carte, o pipă. Sînt lucruri banale, la îndemîna noastră. Ele sînt parcă domesticite de om din vremuri imemoriale. O reunire de naturi moarte seamănă cu o imensă cămară înflorită. Ea respiră un aer de intimitate casnică. Totul în ea pare făcut pentru om şi pe măsura lui. Dacă nu ne săturăm de o natură moartă aşa cum ne săturăm de un portret, lucrul nu se explică numai prin împrejurarea că jocul de linii şi de culori este parcă eliberat cu totul de anecdotă şi de sugestiile subiectului, pe care sfîrşim prin a le epuiza; el nu se datorează numai latitudinii pe care natura moartă o lasă imaginaţiei noastre, ci trebuie atribuit faptului că obiectele neînsufleţite, atît de strîns legate de existenţa noastră, reprezintă relaţia noastră cea mai nemijlocită cu materia. Prin ele, fiecare din noi — copil încă în leagăn, pipăind obiectele timp de ceasuri — a luat primele contacte cu lumea; iar artistul ne restituie în ele primele noastre uimiri şi primele noastre visuri.

NOTE

Prefaţă

1. Astfel, de exemplu, în excelentul său articol Les Betes et Ies Humains de Roeland Savery (Bulletin des Mus6es Royaux de Belgique, 1958, p. 76, nota 18), Jan Bialostocki regreta că Savery este « abia menţionat»în cartea mea (p. 43 şi 62). Dar Roeland Savery, in calitatea lui de pictor de Vase cu flori aşezate în nişe, nu este inventatorul acestui tip de reprezentare; el nu face decît să-1 urmeze pe Jacob de Gheyn, aşa cum rezultă din cercetările lui Bergstrom. Savery nu este decît reprezentantul remarcabil al unei «concepţii» a picturii de flori şi, cu acest titlu, nu merită, într-un tratat de ansamblu, mai mult decît menţionarea aportului său personal la această concepţie (aplicarea unui nou clarobscur) şi o reproducere (fig. 22).
2. Revue des Arts3 1952, p. 15, şi Gazette des Beaux Arts3 1955, p. 182.
3. I. Bergstrom, op. cit.3 ed. engleză (1956), p. 291: «in many instances».
4.1. Bergstrom, op. cit,3 ed. engleză (1956), p. 14, 291, 292.
5. Cartea mea din 1952 cuprindea (p. 38—39) un mic capitol intitulat «Manierismul şi natura moartă», care subliniază însemnătatea acestei mişcări pentru natura moartă din secolul al XVI-lea şi pentru bodegon în general. în ediţia suedeză a cărţii sale Natura moartă olandeză (1947), Bergstrom nu vorbeşte de loc de manierismul lui Aertsen şi al lui Beuckelaer (p. 19—24). în schimb, vorbeşte insistent de ei în ediţia engleză din 1956 (p. 23—24 şi p. 292), dar singurul autor pe care-1 menţionează ca pe unul care a tratat această chestiune este Baldass (vezi Bibliografia, Capitolul: Evul mediu şi Renaşterea), despre care însă spune că «nu trage concluzii generale în ceea ce priveşte originea şi dezvoltarea naturii moarte » (p. 297, nota 61).

I. Antichitatea

6. Din menţiunea lui Pliniu s-a dedus deseori că Piraikos a fost iniţiatorul subiectelor prin care a devenit celebru. Nimic nu ne autorizează să tragem această concluzie din frazele ce urmează (cf. Recueil Millict3 Textes grecs et latins relatifs ă Phistoire de la Peinture ancienne 6dit6s par Adolphe Reinach, t. I [1921], p. 390—-393, Nr. 519): «Este locul să-i adăugăm pe artiştii care au cîştigat celebritatea cu ajutorul penelului, într-un gen mai puţin Wt Printre ei s-a numărat Piraikos. Nu ştiu dacă şi-a dăunat prin alegerea subiectelor sale; fapt e că, limitîndu-sc la subiecte umile, şi-a asigurat totuşi, prin însăşi vulgaritatea ma- r”are A Picxtal duehene de bărbieri şi de cizmari, măgari, provizii de bucătărie şi alte lucruri asemănătoare, ceea ce l-a făcut să fie supranumit rtparograful

Tablourile sale produc o placer"sugerează Adolphe Reinach {op. cit., p. 393, însemnate ale multor artişti». După cum sugere P icat 5nainte de Pjraikos nota 1), Antiphilos, Nealfces, Phihskos şi J»mos par s p subiectele din categoria numita «topografie» sau «nparogi

pe care Vitruviu îl dădea acestei categorii, adica lucan cu subiecte noon
я Pierre Maxime Schuhl, Platon et Part de son temps, 1952, p. 8, nota 3.
Mulţumesc căldmos domnului Pierre Devambez că mi-a semnalat aceasta carte

remarcabilă. Exprim lui, domnul Jean Charbonneaux, pentru prețioase sfaturi bibliografice și lămuriri privind domeniul picturii antice, cu care nu sînt familiarizat.
9. Pierre-Maxime Schuhl, op. cit., p. 22 și p. 35. Reflecțiile acestui autor mi se par extrem de pertinente; ele pot fi aprofundate cu folos de criticii de artă dm vremea noastra.
10. Cf. nota 6.
11. După Pfuhl, Meisterwerke Griechischer Zeichnung und Malerei, 1924, p. 87, această explicație pare mai justă decît aceea propusă altădată (de ex. de A. Bougot, Philostrate ancien, Une Galerie Antique, 1886, p. 330—352), potrivit căreia xeniile ar fi fost daruri făcute de invitații de la țară amfitrionilor lor de la oraș, explicație ce a fost adoptată în Catalogul Expoziției Naturii Moarte, Oranjerie, 1952, p. 1, nr. 1.
12. Amedeo Maiuri, La « Nature Morte » dans la peinture de Pompei, prefața Catalogului Expoziției Naturii Moarte, Oranjerie, 1952, p. VIII.
13. A. Maiuri, op. cit., p. X.
Cf- Doro Levi, Antioch Mosaics Pavements, 1947, 2 voi. p. 132—136, pl. CLII și СЫН (The House of Buffet-Supper). '
15. Repr. în culori. G. E. Rizzo, La Pittura ellenistico-romana, 1929, pl. D. ПОИ 6)’ ₽• 349’ A se cu traducerea lui Adolphe
iran and Byzantine Art The 1 rmceton, m Car o/ Exhib. Early Chris-
analul de^K. 725,^1.
nr. 3,^1e151-152,fșj 2nsmeS de la NatUre Mone în Revue des Arts, 1952,
fome’VыГaKЬЙШ în т” Ьiio^риЬПс™ ardcolul?i
1 zițH religioase; subiectul« vulgar »

se oferea atenției artiștilor și a publicului în același timp cu subiectul prin excelență « nobil» și își reclama drepturile artistice, în ciuda reticențelor gîndirii teoretice și a ierarhiilor ei.
20. Jaroslav Pesina datează decorația murală din Capela Smisek de pe la 1490 (Malirska Vyzdoba SmiSkovske Kapie v Kostele sv. B arbor y v Kutnâ Hor 6, în Umeni, XII, 1939, p. 253—266). Același autor rezumă documentele privitoare la Roman Italianul în La Peinture tchtque du XVe et du XVIe sitele, Praga, 1958, p. 10. Mulțumesc mult domnului Novotny, director al Institutului de istoria artei din Praga și domnișoarei Vera Mixova, asistentă a acestui Institut, pentru că mi-au înlesnit publicarea fotografiei picturii de la
Kutnă Hora.
21. Cut oate că acest lucru nu e arătat în mod explicit în articolul său (cf. nota 18) Tolnay mi-a confirmat că, în ciuda stării de degradare a celor două fresce, existența umbrelor purtate nu poate fi pusă la îndoială. O examinare recentă mă face să împărtășesc această părere. Umbra purtată a cărții, care depășește marginea poliței pe care e așezată pieziș — expedient care sugerează adîncimea și care va fi folosit în mod curent în natura moartă pînă la Cezanne — se văd chiar și în reproducerea (fig. 2) din articolul lui Tolnay. Nu poate fi vorba aici de o repictare posterioară.
22. Cele două stele funerare sînt citate de G. E. Rizzo, La Pittura elenistico-romana, 1929. p. 31; aceea de la Pagasa este reprodusă în pl. XLVIIIa. O bună reproducere în culori a frescei de la Rimini se găsește în volumul La Peinture Gothique de J. Dupont și C. Gnudi, ed. Skira, 1954, p. 113. Această frescă a fost atribuită uneori lui Baronzio (B. Berenson, Liste din 1932, p. 44).
23. Jean Adhemar, Influences antiques dans Vart du Moyen âge franțais, 1939, p. 91. Această carte excelentă e plină de informații inedite sau greu de găsit.
24. Jean Adhemar, op. cit. (nota precedentă), p. 254. Acest istoric subliniază faptul cert că artiștii medievali au cunoscut mozaicurile antice.
25. Studiile importante privind legăturile artiștilor din secolele XV și XVI cu descoperirile făcute în ruinele Casei de aur (Domus Aurea) a lui Nero sînt: articolul lui Schmarsow în Jahrbuch din Berlin II, p. 134 și urm.; cel de însemnătate capitală al lui F. Weege; din Jahrbuch d. deutschen Archeol. Inst. XXVIII (1913) p. 127 și urm., precum și primul capitol al cărții lui Amold von Salis, Antike und Renaissance, 1947, p. 37 și urm.; vezi de asemenea R.-A. Weigert, Jean Berain, 1937, cartea II, p. 193 și urm.
26. Phyllis Pray Bober, Drawings after the Antique by Amico Aspertini, 1957, p. 35, nota 1, fig. 132 și 135; Ingvar Bergstrom, Revival of Antique

illusionistic wall-painting in Renaissance Art, Goteborg, 1957, p. 27-—35, fig. 7—11.
27. Un foarte bun rezumat recent al cercetărilor asupra acestui subiect a fost făcut de Ingvar Bergstrom, loc. cit. nota precedentă; vezi îndeosebi p. 25, nota 1. Vezi de asemenea: Suzanne Sulzberger, Rubens et la peinture ancienne, în Revue Belge d'Archeologie et d'Histoire de FArt, XI (1941), 1, p. 64, nota 13, care citează tomul XIX al colecției de desene de la Windsor Castle ale lui Cassiano del Pozzo (mort la 1657), care poartă titlul: Antiche pitture raccolte dalie ruine di Roma.
28. Op. cit. (nota 25).
29. O mențiune din secolul al XVI-lea despre picturile din Casa de aur pare să fi scăpat
din vedere istoricilor. E aceea pe care doamna Denise Mitral a descoperit-o în Decadele (1583) lui Blaise de Vigcnăre, curiosul arheolog și critic de artă francez din timpul Renașterii (1523—1596). Interesul pe care-1 prezintă opera acestui scriitor uitat a fost arătat în mod convingător în cartea doamnei Mitral despre Blaise de Viventr? Ряпч E. Droz, 1939 (vezi îndeosebi p, 144—145). 33
30, Catalogue de PExposition La Na ture Morte de VAntiquitt ă nos jours, Paris, Orangerie,
1952, p, 22. ’
31. M. Meiss, Painting in Plorence and Siena after the Black Death, 1951, p. 71
32. Cf. nota 17.
179
33. Luigi
„ , 1Q„ n no—140, pl. XX—XXI, apropie
Д1ИЙI Coletti, L'Arte di Tomaso da Mode™,?1933^punînd a1aшn capul arta lui^Tomaso de aceea a lui Van Eyck, P yan der paele. Aceasta asemuire lui Albert cel Mare (Treviso) și acela a , a face fără îndoială, cu persistența nu este de domeniul analogiilor accidenta e:. jui și al lui Avanzo, apoi unui curent realist burghez, care, ilustrat tratatul de igienă Tacumum Samtatis prin acela al miniamnșilor lombarzi car oscut direct sau indirect, arta lombarda,
și al miniaturiștilor franco-flamanz, ri ret:: fraților Van Eyck și a Maestrului de la malle (vezi operele lui mai vechi, de la Pr) Tonias0- la relieful lui tactil și neted, trivă adipoase și energic<caracterizate , isiv ne'fac să ne gîndim personajele și
flamande apropiate de arta ilustratorilor ttatatul; \rЙи= tXie sf le menționăm “X K-pSi dto * B»™» ’AâTtSSire Bir»
trebuie să fi jucat un rol în formația marelui novator flamand.
III. Nordul
34. Teza aceasta a fost prezentată de Charles de Tolnay, Le Maître de Flemalle et les Frâres Van Eyck, 1939.
35. Altarul de la Polling este datat 1444 (repr. Pantheon, 1941, p. 225). Bunavestire a lui Joost Amman din Ravensburg, semnată și datată 1451, se află la Santa Maria di Castello, la Genova (repr. A. Stânge, Deutsche Mal erei der Gothik, IV, fig. 47, 48). Tabloul lui Lippi, din 1437, este Fecioara cu pruncul de la Muzeul din Tarquinia, a cărei inscripție pictată (cartellino) este una dintre cele mai vechi cunoscute în Italia. Cei patru părinți ai bisericii de Niccold Pizzolo, tablou aflat altădată în capela Ovetari din biserica dei Eremita-ni din Padova (distrus de o bombă), datează din 1450 (repr. Mantegna, Klassiker der Kunst, p. 150—151; cf. Giuseppe Fiocco, Mantegna, f. d., ed. Gallimard, p. 21 și urm.); importanța acestor picturi pentru influența în Italia a realismului stereoscopic al Maestrului de la Flemalle este capitală; se pare că Padova a fost pe la 1435—1450 un centru de răspîndire a influenței flamande și germane. Cît despre tabloul lui Antonio da Fabriano, este vorba de Sfîntul Ieronim în chilia lui, semnat și datat din 1451, de la Walters Gallery din Baltimore.
S<; un templu pentru fiecare dintre generațiile ce se succed
intre 1450 și 1525: generației lui Memling îi corespunde Craniul cu o inscripție luată din Cartea lui Iov, dintr-un mic poliptic de la Muzeul din Strasbourg (nr. 73, Cat de H. Haug, 1938) datorat unui artist din anturajul imediat al acestui maestru- venerației Ш GeraM David, Craniul din dipticul Carondelet, al lui Gossaert, de la L^vm dataî flamanda a motivului craniului într-o nisă se nășește

înr.\ cratare m miniatura
Măriei de Burgundia (repr. Otto Păcht, The Masler of Mary BurSy^l^l^.
Mitteiltmgen ^n&ftmTrchlolog. 49
38. Cf. Cat. de l'Exposition de la Nature Morte, Oran
39. La mozaicuri trebuie adăugate pietrele нiavaиe si nm erau adesea decorate cu simboluri funerare. Cf. O Brendeî, op. cit
; aceea care figurează în catalogu. pe reproduceri sumare, este eronatăl
;erie, 1952, nr. 6, p. 11—17.
gravate și obiecte cum ar fi lămpile, care op. cit., nota 37.
180
40. Reversul portretului de la Chatsworth a fost publicat de W. Suioa, Pantheon, 1930, p. 564, care vede în acest tablou semne de colaborare a lui Leonardo cu Boltratno. Identificarea personajului cu Geronimo Casio, pictat de Boltraffio în tablourile de la Galeria Brera și de la Luvru, nu este de loc sigură; s-ar putea să fie vorba de un alt membru a aceleiași familii.
41. Cf. Ingvar Bergstrom, Hollandskt Stillebenmaleri3 1947, p. 161—165 ;ed. engleza, citata în lucrarea de față: Dutch Still-life Painting in the seventeenth century, London, 19_>o, p. 154—161. Această carte e cu totul remarcabilă: nu numai că oferă istoria cea mai precisă, în prezent, a naturii moarte olandeze din secolul al XVII-lea, dar introducerea ei este cel mai bun studiu despre originile naturii moarte, din cîte au fost încercate pînă acum; — B. Knipping, De Iconografie van de Contra-Reformatie m de Nederlanden^ voi. I, p. 110 și urm.
42. Aflată de asemenea în colecția Thyssen. Catalogul acestei colecții (1937, voi. I, nr. 281) presupune că acest panou era voleul unui diptic, al cărui al doilea voleu, aflat la Pinacoteca din Munchen (nr. 652), îl reprezintă pe Sfîntul loan Botezătorul. Dar potirul este simbolul Sfîntului loan Evanghelistul. Dat fiind că Sfînta Veronica este reprezentată într-un peisaj, s-ar putea ca pe celălalt voleu să fi fost înfățișat Sfîntul loan Evanghelistul la Patmos. Dar, contrar presupunerii din catalog, dipticul acesta nu poate fi acela pe care anonimul menționat de Morelli l-a văzut, la începutul secolului al Xyi-lea, în casa lui Pietro Bembo, la Padova: acest din urmă diptic înfățișa în fața Sfîntului loan Botezătorul (acela de la Munchen desigur), nu o Veronică, ci o Fecioară cu pruncul. Date fiind dimensiunile asemănătoare ale panoului Thyssen și ale panoului de la Munchen, se poate presupune că Memling pictase o pereche de mici diptice înfățișînd pe cîte unul din cei doi Sfinți loan.
43. Semnalat de R. Longhi, Paragone, 39 (1953), p. 62. Corespunde cu nr. 167 din catalogul picturilor lui, Provost întocmit de M. J. Friedländer (voi. IX), care nu menționează reversul.
44. Cf. I. Bergstrom, op. cit. (nota 41), p. 12—14.
45. Cf. I. Bergstrom, op. cit. (nota 41), fig. 9 și 10, și miniatura Maestrului Măriei de Burgundia, cu un pahar conținînd irișsi, repr. pl. 12 în lucrarea lui Otto Păcht, op. cit. nota 36.
46. Cf. O. Păcht, op. cit. (nota 36), p. 28, pl. 41 b, 43.
47. Cf. O. Păcht, op. cit. (nota 36), p. 29, pl. 42 a.
IV. Renașterea
48. Francesco Arcangeli^Tarsze, Ed. Tumminelli, Roma, 1943, p. 5. Care au fost, în adevăr decorațiile executate încă de la 1434 de Arduino de Baisio pentru cabinetele de studii (științoh) ale lui Lionello d'Este, la Belfiore și la Belriguardo? Negreșit, mai mult decît
C N-a lucrat el «busturi de lemn» ale Sfîntului Petru'și Sfîntului Pavel
Un dec°r?to.r ₽e ca.re registrele de socoteli de la Ferrara îl numesc « maestro artist de™e°amănOblhSSlm° * 'faber Prestantissimus et eximius » trebuie să fi fost un
d^aAS^rereP^3^35? de «Stării dinPalazzo Civico
K 83aПГ V» ed- <**-
I&&Й ЭЙД _Și
niosaîque â Venise et â ea merge de la 1425—'1430
181
pînă la 1450-1454. Tot astfel, atribuirea desenam |elfini. oricum. ar fi, carac-
terul deosebit al acestei arhitecturi1 L^^deconirile de arhitectură ale celui de-al Doilea rație venind de la pictura antica — de la aecorurn
terul deosebit al acestei

și al Patrulea stil.
51. S-ar putea însă ca rindeaua_să fif^^^getăîSmerită o^radîerj completă ân ScS'dePved?r4e5'icPonoțrafic și d/acela al influenței lor generale. Andre Chastel adună de mult materiale care o privesc.
52. F. Arcangeli, op. cit. (nota 48), p. 14.
53 Repr F. Arcangeli, op. cit. (nota 48), pl. 15. Această marchetărie datează din 1476,
Art, octombrie 1942, p. 104—116.
55 Nu numai că repertoriul de instrumente științifice și de cărți cu paginile acoperite de un' scris simulat este același ca la Urbino, dar stilul acestor obiecte, in freiscă, ; Prezintă simplificări de planuri și de volume precum și o precizie grafica a contururilor care corespund stilului marchetăriilor lui Pontelli.
56. Singura remarcă precisă care indică posibilitatea unei filiații între marchetării și decorația antică pornește, pe cît știu, de la Ingvar Bergstrom, op. cit.) nota 41. Intr-o notă (p. 298, nr. 78), el spune în legătură cu caracterul iluzionist al marchetăriilor de la palatul din Urbmo: «Aici trebuie luat în considerație rolul pe care ar fi putut să-1 joace descrierile picturilor în trompe-l'oeil ale artiștilor din antichitate ». în general, Bergstrom este singurul care a atras atenția asupra importanței marchetăriilor italiene din Quattrocento pentru istoria naturii moarte. Este interesant de observat că Botticelli, autorul foarte probabil al cartoanelor pentru marchetăriile de la Urbino, a pictat tocmai a sa Alegorie a calomniei după descrierea făcută de Lucian a unui tablou cu acest subiect, pe care l-ar fi executat Apelles. Un basorelief care figurează în tabloul lui Botticelli este compus după Familia centaurului de Zeuxis, descrisă de Lucian.
57. Originea gravurilor italiene reprezentând lupta de animale a fost căutată în influența stofelor sau ceramicilor orientale. Este însă neîndoielnic că este vorba de o inspirație care provine de la modelele mozaicurilor antice. Nu este exclus ca Piero di Cosimo să-și fi amintit de ele în tabloul său Scenă de vînătoare de la Metropolitan Museum of Art din New York. Unele din aceste modele antice aveau să apară mai tîrziu în culegerile de gravuri (Bartoli, Lucemae, Roma, 1691, pl. 33, lupta unui urs cu un bou, etc.).
58. îndeosebi Giovanni da Udine, pl. 12.
59. Timp de secole, bazilica primitivă și biserica din evul mediu îndepărtat plasa, fără
°CU? ■I'm v aleS în- parte^ de '0S a ₱ereîilor Și în friză) fie mozaicul, ornamente executate în perspectivă sau în trompe-l'oeil. sperii simulate,
6°. Cf. Hulin de Loo, Pedro Berruguete et Ies portraits.d'Urbin. 1942,—Cu nrivire la trecerea probabila a lui Antonello pe la Urbmo, vezi Jan Lauts, Antonello da Messina, 1940, p.
61. Pentru descrierea exactă a acestui tablou (col Th™™ ⊤ „„„_____\ „•
.....
copie^cedatează dta Vofc УvП-1ea^Г8e° afli n JTa 7$^din C°Ie^a Thyssen' trompe-l'oeil-uri decorative — nu încetau să?se bucure.1 d aCeSte naturl moarte — 182
*
62. Există în marchetării exemple cui mul*°a^ jeschis^care se'detașeaza pe fundui [nota 48] p. 17). Cartea dm pictura aflataлn . У dăP țin anterioară ultimului
im exemplu care ne scapă astazi și poate data dintr-o penoaaa cu pupu deceniu al secolului al XV-lea.
63. Această precizare, absentă din Cat. Expoziției de la Oranjerie,nr. Ș»P-7-10, P°ate fi Muzeul Luvrului. Pentru celelalte detalii materiale, vezi catalogul menționat mai s .
64. Dar nu neapărat; ar putea fi vorba și de o farmacie particulară. Un amănunt ciudat pare totuși să sugereze că pictura se afla la capătul unui lung culuoar, cum se mtilnește des ш aziluri: în carafa astupată se reflectă clar un culuoar, luminat in stingă de o lunga fereastra orizontală. Reflexul spațiului real din fața tabloului, văzut intr-o oglinda convexa sau într-un pahar transparent^ este tradițional în arta flamanda^ începînd de Ia Van ±sy (soții Arnolfini).
65. Aceste nișe sau aceste dulapuri deschise se văd mai ales în tablourile germane. în afară de altarul Tucher, de acela de la Polling și de Bunavestirea

lui Joost Amman din Ravensburg, menționate în nota 35, pot fi citate: Îngerul Buneivestiri din școala lui Conrad Witz (Zurich; A. Stânge, Deutsche Malerei der Gotik, IV, fig. 217), Bunavestirea Maestrului asutriac zis al Măriei« am Gestade », Viena, pictată pe la 1460 (repr. O. Păcht. Osterrei-chische Tafelmalerei der Gotik, 1929, pl. 18); în sudul Germaniei (Palatinatul de sus) un Sfînt loan Evanghelistul, un Sfînt Matei din fosta col. Streber, la Munchen (repr. A. Feulner, Kunstgeschichte des Mobels, Propylăen Verlag, 1927, p. 94, fig. 89, 90); în codicele Behaim de la Cracovia (repr. F. Winkler, Pantheon, 1941, p. 42). în ultimele trei dintre aceste picturi, ferecăturile mobilelor sînt asemănătoare cu acelea din tabloul reprodus în cartea de față (pl. 10).

66. Examinarea acestei semnături, efectuată de paleografi în laboratoarele din Olanda și la Luvru, n-a dus din nefericire la nici o citire sigură. Data este perfect lizibilă. Pentru amănunte privind acest tablou, vezi Cat. de VExp. Nature Morte, Orangerie, 1952, P- 22—24, nr. 10 (Cf. de asemenea recentul Catalogue du Rijksmuseum Krdller-Milller, Otterlo, de A. M. Hammacher, 1959, nr. 27).

67. Astfel, de exemplu, la începutul secolului al XVI-lea, în sacristia bisericii Santa Maria delle Grazie din Milano, marchetăriile au fost înlocuite cu imitația lor în pictură. în 1523, Defendente Ferrari a completat, prin picturi în stilul marchetăriilor, intarsiile veritabile* jilțurile corului bisericii San Gerolamo, din Biella (pl. 78, 79, 80 din Cat. Seconda Mostra Cotico e Rinascimento in Piemonte, Torino 1939, de Vittorio Viale). în Cat. de l'Exp. de i Orangerie, 1952, nr. 14, p. 30, se emisese deja presupunerea că cele patru Vase cu flori
—r T — ^ir\g> data5eA din 1562 și 1565, erau (din cauza simbolismului florilor și a textului inscripției) decorații încastrate în lambriurile unui cor de biserică sau de capelă saSnstie O1??.1 afeste vase este reprodus în pl. 13 a volumului de fața). Dar Kjell Bostrom a publicat o informație (Oud Holland, 1952, 1 p 51_____55^
care dovedește ca aceste panouri decorau într-adevăr o mobilă —aceea a unei'farmacii Același autor propune alte interpretări ale inscripțiilor cu caracter religios decît acea Stă de
de alta a armelor cantonului Zurich (primăria din Zurich). ° parte Ș1

68. Op. cit. (nota 41), p. 26, fig. 23—24; p. 298, notele 74—81 în acencră de asemenea Cat. Exp. Orangerie, 1952, nr. 15, p. 31—33. ' 1 aceasta Privința, vezi

69. Cat. Exp. Orangerie, 1952, loc. cit. (vezi nota пrer-eHprч-rп o т „ v nr. 35, 1952, p. 49) a presupus de asemenea că ar putea fi vorba de der™- t* ^ai.?^one» dulap în perete pentru păstrarea uneltelor de vînătoare. ba decoraîia u?n unui

70. I. Bergstrom, Op. cit., p. 182-184, fig. 156-158; p. 309-310, notele 80-84.

. 81—83.

71. Kjell Bostrdm, Oud Holland, 65 (19ə0), p

72. Cf. Cat. Exp. Orangerie, 1952, nr. 85, p. 109 110.

73 Un exemplu deosebit de interesant, de Antonio
Si^^cu Provizii,%iecte diverse șt mstrumente muzt-cale •

74. Cf. J. Wilhelm, Silhouettes and^r°^^ S "a^kat în "secokd If XVIII-îea Brosses en de Muzeul Luvrul și depus la Muzeul
B±sfc? o sSnă repetînd aceeași compoziție, o scenă de gen olandeza, o gravura de Leclerc și o alta de Perelle, toate simulate. El e datat 1686 și semnat cu un nume puțin citeț, pe care președintele De Brosses l-a descifrat ca însemnînd Antonio Forbera, artist pe care l-a calificat drept pictor venețian.

75. într-un poem intitulat Antiquarie prospetiche Romane composte per prospetivo melanese depictore^ redactat cu puțin înainte de 1495 de un pictor milanez necunoscut, se găsește descrierea unei expediții în « grotele » unde se gaseau picturi antice (cf. Weege, op, cit,) nota 25, p. 153—154). Cu toate că dispuneau de provizii^abundente («pane, presutto, poma e vino »), bieții artiști treceau prin momente grele tîrîndu-se printre ruine.

76. După H. Dollmayr, Jahrbuch din Viena, 16 (1895), partea a 2-a, ar putea să fie vorba de Johann (Giovanni) Ruysch, călugăr benedictin, astronom și pictor, născut la Utrecht, mort la Colonia în 1535 (Thieme-Becker, Kilnstelerlexikon, XXIX, p. 243). El a pictat, în 1508, împreună cu Sodoma, în Stanțele Vaticanului. A decorat cu miniaturi un manuscris; practicarea acestei ramuri ar

fi putut să-i asigura îndemînarea de a reda în mod exact fructele şi florile; cele spuse de Vasari despre maniera «un poco secca e stentata » a profesorului flamand al lui Giovanni da Udine s-ar putea potrivi cu stilul unui miniaturi st flamand de pe la 1500.
71‘ пCeAГ tablou este descris de Vincenzo Joppi Bampo, Contributi... alia storia nel Friuli, ed. R. Deputazione di Storia Patria per la Venezia, 1892, p. 15. Era pictat în ulei (« de-A^;td °110’ 3 onc,ie.4 « mezza circa e largo palmi 2 ed oncie 5 circa »).
i’ -P% a 1860> avocatului Ottavio Federici din Neapole. (Mulţumesc călduros hi? fTon^\U1A«ktneiPPî F1°fC?° Pent,^ amabilitatea de a-mi fi comunicat textul însuşi al cern de aiei^FS ? 1 — la castelul de 4 Spilimbergo, în 1555. Trebuie poate să dedu-ulei din decoraţiile executate la Snilimber™ oartls5uJ a ?xtras poate cele două picturi în neazâ decoraţii de vase си^ЯогГ^п^арейсе’аи^caareГ т’ aceas.ta <UtS şi menţio-
<«1 (Repr. io cota, tatrompe-
f.1 XVI-lea, acel, care pare Leben und die Werke der BrUder Matthaeuz
184
80. «Impard anco a far paesi con cdifizi1 fiamminghi, пи an-
аж
81. Astfel, de exemplu, scenele de vînătoare ^^п^еГзггаеГ);1 aceleaş^compoziţii au fost gravate şi publicate de Bartoli-Bellori, 1693, pl. XXVI, ca nina luate F mintele Nasoniilor.
82. într-adevăr, el a executat cîteva culegeri cu miniaturi TtaSte patru volume ale ei este consacrat păsărilor (probabil intre 1591 şi 1593;.
83. Datorez referirea la Hadrianus Junius (Batavia, Anvers, t588) natura moartă, al cărei manuscris autoarea a binevoit sa im-1 mcredinţeze Fe“P Guevara, Comentarios de la Pintura, redactate la începutul secolului al XVII-lea, P^hcme de Ortega în 1788, cu adnotări de A Ponz. G. Baghone, Le Vite de pittori etc., Roma, 1642, p. 282 (relativ la Mao Salini).
84. încă laTiţian, natura moartă apare cu insistenţă, şi aceasta, pe cît se pare, sub influenţa anticilor. în Bunavestire, pictată în 1525, operă pastrata la Scuola di San Rocco, se vede, scoasă în evidenţă în primul plan, o potîmiche lîngă un fruct şi un coş de lucru de mînă; pasărea ce se apropie de un fruct este un motiv caracteristic al naturilor moarte antice.
85. G. Baglione, loc. cit. (vezi nota 83).
86. De la Expoziţia Caravaggio, din Milano, în 1951, s-a discutat mult despre Coşul cu fructe de la Ambrosiana. S-a pretins că ar fi un fragment tăiat dintr-o compoziţie cu personaje şi că fundalul de culoare deschisă ar fi fost adăugat mai tîrziu; o radiografie recentă a arătat însă că fundalul uniform nu ascunde sub el nici o formă (radiografie menţionată în lucrarea cea mai bine documentată asupra lui Caravaggio, aceea a lui Walter Friedländer, Caravaggio Studies, 1955, p. 143). S-a insistat asupra faptului că un vrej lung din dreapta este tăiat de marginea pînzei, ceea ce ar dovedi caracterul fragmentar al compoziţiei, dar acest fapt dovedeşte doar că pînză a fost tăiată în partea dreaptă, desigur numai cu cîţiva centimetri. Se relevă de asemenea că acest vrej nu porneşte din coş ci «pare să vină dinafară şi să atîrne în aer »(W. Friedländer, op. cit., p. 144). Dar întreaga structură a acestui vrej, care se subţiază spre extremitatea lui dreaptă, arată că baza lui (tăiată) este în partea^ dinspre coş, iar nu la exteriorul pînzei; iar o examinare atentă dezvăluie faptul că, fără a porni din coş, vrejul e totuşi legat de acesta printr-un mare ciorchine crescut din el şi aşezat în coş. Se observă, în adevăr, sub cele două boabe, din stînga frunzei veştede şi răsucite, o tijă secundară modelată clar, care leagă ciorchinele de vrejul principal, dar locul în care cele două ramuri se întîlnesc este mascat de această
jH^îâcita. Trebuie subliniată încă o afirmaţie inexactă, care se repetă (astfel, de exemplu, la Friedländer, op. cit., p. 143): Coşul de la Ambrosiana nu este plasat «la nivelul ochiului privitorului», ci este văzut puţin mai de jos. Cît despre urmele de cuie, care străpungeau pe vremuri pînză de la Ambrosiana, ele se văd chiar şi în reproducerea noastră (pl. 51): două puncte negre în stînga, lipite de margine, unul sus şi altul JOS. T
87. Vezi nota 84.
88. Un aranjament identic se observă în două tablouri de Juan van der Hamen v T Pr>n sf XVU erd adatei16|26iŞ’ 1627’ rcProduse în îevista Paragone, nr. 1 (1950), p. 39, pl. XV pl. XXVIlî d 1 d°llea e dCSCnS ?l reprodus în Cat- de

l’Exposttion Oramgerie, 1952,

185
n 1925 o. 164 și p. 182, vorbind 90 Toachim von Sandrart, Academie... cd. A. R. c ^^gant Je constatat că vocabularul despre Daniel Soriau sau Sdbastien Ștoskopff._ diție carc vorbește de obiecte mărunte
Giustiniani vorbește pe la 1620 de« fion da yQr vorbi despre « oggctti di i’5й- ..
1 л i ntnnri rînd vorbește despre lucruri moarte (Pre ?Ia la de Pldte dl Peintre parfait, Amsterdam,
1706, p. 16).
92. Vezi nota 83.
93. Thore-Burger, S^sTîĂlSffcu
ш termen care^^prindă în același timp vînatul mort, animale și păsări, peștele - nu ™ oreTdes peștele în apă - florile și buchetele, fructele, vasele și ustensilele, arme și instrumente muzicale, bijuterii și diferite podoabe, draperii și costume și nenumăratele obiecte care pot fi grupate pentru a face din ele pretextul unei reprezentări colorat , amuzante, sub aruncătura luminii. „Natură moartăcc e absurd ».
V. Epoca
de aur
94. Acest important tablou a apărut întîi la Exp. Het Nederlandsche Stilleven, Gemeente-Museum, Haga, 1926, nr. 6, pl. 1; el a figurat pe urmă în marea expoziție a naturii moarte, Het Stilleven, Galerie Goudstikker, Amsterdam, 1933, nr. 152, repr. nr. 6. Aparține astăzi Muzeului Van Abbe, Eindhoven, Olanda. Reprodus și discutat de I. Bergstrom, op. cit., fig. 21, p. 26.
95. Semnalat de M. L. Hairs, Les Peintres flamands defleurs au XVII-e siecle^ 1955, p. 253; după Van Mander, Vasul cu flori a lui Cornelis de Harlem ar fi fost pictat la Anvers, adică între 1579 și 1583.
96. H. Gerson, Ausbreitung der hollaendischen Malerei des XVП-ten Jahrh., 1942, p. 57, nota 7 și p. 84; cf. de asemenea Cat Exp. Orangerie, 1952, p. 53—54, nr. 33, în care sînt reunite informațiile despre acest artist puțin cunoscut.
97. I. Bergstrom, op. cit., p. 154.
97. a încercarea domnului Fare de a-1 identifica pe Baugin, pictor de naturi moarte, cu Lubin ^Ugmia«tte c610^,1663)’ manierist întîrziat bine cunoscut (Bull. Soc. d’Hist Art nr 8‘?n19Ся? РЛ415Г2^7’ fost’Jn general, acceptată de critică (vezi Ch. Sterling, notița
de natură moartă”sînt de- o fennkate Persona’e akvlui Cotân, părțile Lubinn^Onal-ă a persona>elor;la fel și la Josefa d’Obifos ^Taltfâ^FflibV m^di.ocritatea
ЕЙ p.re doc prudent „ ,dmtem exl„4,- ,
98. Cf. Cat. Пxp. Orangerie 195? n 7^ .7 л cri- .
nînd pahare goale și 8pălate, sîm definite ca re^rezentind^^1® Stos^opff’
1 ntincl oji) șt tul niesei sau Masa strtnsă.
186
99. Op. cit., nota 41.
100. Op. cit., p. 155-158.
101. Kjell Bostr&n, David Baillys Stilleben, Konsthistorisk Tidskrift, XVIII (1949), 4, p. 99-110, fig. 1-9.
102. I. Bergstrom, op. cit., p. 154-158 și p. 307 (nota 2).
103» I. Bergstrom, op, cit., p. 162—164, fig. 137.
104. Vitale Bloch, Pro Caesar Boetius van Everdingen, Oud Holland, Fasc.VI, 1936, p. 1—8. O pereche a acestui tablou reprezentînd bustul Tînărului August, încununat cu lauri, se află la Muzeul din Kaapstad, (Capetown), Africa de Sud. Cele doua tablouri decorau probabil, la origine, timpanele unor usi. Un tablou de deasupra unui cămin, al lui Everdingen, se găsește la Rhijnlandshuis din Leyda. Dl. A. Staring ma informează cu amabilitate că a regăsit un mulaj al aceluiași bust al Venerei într-un tablou de N. Ver-kolje (în 1941, la P. de Boer, Amsterdam).
105. Expus laOranjerie, 1952, sub nr. 49 (semnat și datat 1697), aparține lui Rijksmuseum, Amsterdam.
106. Numele acestui artist foarte original nu apare în cartea, des citată, a

lui I. Bergstrom. O expoziție recentă consacrată lui Coorte (Adriaen Coorte, Muzeul din Dordrecht, 1958) a reunit 21 de tablouri ieșite din mîna lui, toate reproduse în catalog. Redactorul acestui prețios instrument de lucru, L. J. Bol, crede (p. 10, nota 9) că înrudirea lui Coorte cu pictura spaniolă, înrudire pe care a subliniat-o (1952) și care l-a izbit de asemenea pe J. Leymarie (La Peinture Hollandaise, 1956, p,. 176) este o înrudire spirituală << accidentală^» iar nu rezultatul unei influențe. El nu încearcă, însă, să explice această înrudire spirituală, atît de interesantă totuși pentru istoria picturii olandeze.

107. Schița la care mă refer este Philopoemen recunoscut de o bătrînă (Luvru). Repr. Edouard Michel, Ëcoie Flamande, p. 55, pl. 57 și p. 58 (în La Peinture au Musee du Louvre, T. II, Ștcoli străine). Atribuirea acestei foarte frumoase schițe este încă nesigură. Unii au crezut că recunosc în ea mîna lui Van Dyck, al cărui desen angular se apropie de acela al personajelor schiței. Totuși, existența la Muzeul din Nantes a unei mari compoziții ieșite din atelierul lui Rubens și care repetă această schiță este un argument foarte însemnat în favoarea atribuirii ei acestui maestru.

108. W. J. Muller, Der Maler Georg Flegel und die Anfänge des Stillebens, 1956, p. 106, îl citează pe Sfîntul Francisc de Sales în legătură cu ilustrațiile florale ale unei cărți de rugăciuni executate de Flegel pentru Maximilian I de Bavaria. Această apropiere între marele propagator al Contrareformei și pictorul protestant, lucrînd pentru un prinț catolic, este interesantă și nu pare neverosimilă. Ea este însă izbitoare în cazul pictorului iezuit Seghers. Exista un portret oval al Sfîntului Francisc de Sales, gravat de Ph. de Champaigne și înconjurat de o bordură de trandafiri (repr. în L. Lecestre, Saint Franșois de Sales, Col. L'art et Ies Saints, Paris, Laurens, 1934, p. 40).

109. Portretul din tabloul reprodus în pl. 40 nu este identificat. în schimb, printre personajele adăugate florilor lui Seghers, am găsit unul destul de neașteptat: Nicolas Poussin. in aaevar, în mijlocul unui cartuș decorat înflorat, semnat de Daniel Seghers, la Muzeul Național din Varșovia (Cat, Peintures des Ecoles âtrangdres, 1938, nr. 158, pl. 99; descris acolo ca autoportret al lui Seghers), se vede un bust sculptat întors spre dreapta, care ^P7^Cene?Cact ^P^^țul lui Poussin, executat pentru Pointel (semnalat în Catalogat ae i Mxp. Peintres de la Râahtâ en France au XVII-e silele, Orangerie, 1934, nr 93 p 134* ^d?at?e^r^i^Uf°7lpcteiîftdI? Doriyal, Дм autoportraits de Poussin, în Роимш м Ия a^Ssde Zr Sociât& Poussin, Primul caiet, iunie 1947, p. 39-48, repr. p. 38, 43, 45). Originalul a fost descoperit recent în rezervele muzeului din Berlin. O cooie aparține în prezent galeriei Gimpel fiul, Londra. Bustul din tabloul lui Seghers a fbst adăugat de un pictor mediocru: judecînd după plasticitatea lui metalică și pliurile accentuate cu asprime, el a fost probabil executat după gravura lui J. Pesne i r nu după oim originală, și aceasta, în ciuda faptului că este întors spre dreapta.ca în pictmă si nn inversat ca în gravură, Tabloul lui Seghers n-a putut fiexecuta!: la Roma • Sers l acolo de la 1625 pînă în 1627, deci cu mult înainte de executarea autoportretului lui Pous-

sin, in 1649; datele Șederii lui SeS^ers pj^™ d^îa* Muzeu^din'Varșovia datează așadar &Sad3tor^^
КЙЙ SX liifi P—" "" »i“ deja la Coristei.

110. Personajul neeunseu. din tabloul lui Seghers reprodus in pl. 40 pare să 11 fost pretat de Gonzales Cocx.
аіь,c<cXca”
XL (Arellano) și pl. XLII (Perez).

112. M. L. Hairs, op. cit., notele 55-58.

113. Un momente importante nella storia della natura morta, Paragone, nr. 1, ianuarie 1950, p. 34-39.

114. Reapariția naturilor moarte ale acestui artist, elogios menționate de Baglione, se datorează lui R. Longhi, care le-a ghicit în două tablouri remarcabile publicate de el la 1950 (Paragone, nr. 1, fig. 13 și 14), și lui G. Țestori, care a regăsit alte doua, din care unul semnat, foarte asemănătoare în ceea ce privește compoziția, dar mai tardiv ca stil (Paragone!) 1954, nr. 51, fig. 21 și 22). într-adevăr, tablourile publicate de Longhi satinai pur caravagești și mai sobre, lumina lor e mai calmă. Al treilea tablou, publicat de

Testori (loc. cit.3 fig. 23), din care o parte este împrumutată de la una din picturile publicate de Longhi, denotă o evoluție spre spiritul baroc: confuzia compoziției, lumina neliniștită, tușă liberă. Dar acest tablou nu poate fi decît opera unui artist care a lucrat pe la 1630—1640 și a copiat, după Salini, partea stingă a compoziției sale. Două alte picturi au fost apoi adăugate de Expoziția picturii din Seicento, de la Roma, 1956, Cat. nr. 270 și 271, pl. 14. Una din ele combină un personaj cu natura moartă, la fel ca tabloul de la Minneapolis.
115. Cumpărătoarea de ouă nu pare a fi semnată. Dar coșul din stînga este același care a servit ca model în trei tablouri certe ale lui Salini (Paragone.) nr. 51, fig. 22 și numerele 270 și 271 din Expoziția picturii din Seicento, Roma, 1956). în plus, aranjamentul fructelor care însoțesc acest coș este identic sau aproape identic în două din tablourile certe.
116. Această dată (anul morții lui Salini) este valabilă, bineînțeles, chiar dacă personajele și peisajul n-ar fi ale lui Salini, ci ale unui colaborator al său. La prima vedere, personajele nu par să semene cu acelea din tablourile certe ale lui Salini: Sfîntul Nicolae de Tolentino (biserica S.Agostmo din Roma) sau Natura moartă cu băiețelul (nr. 271 din Exp. del Seicento). Dar o examinare mai atentă dă la iveală o înrudire foarte clară între profilul 1 ecioarei din marele altar de la Roma și acela al cumpărătoarei de ouă. Băiețelul de la Minneapolis trădează influența caravagescă, mai ales aceea a lui Baglione. Probabil că a naturiiVmoart°nVmgere Stilistică prea fermă în Pictarea personajelor, o avea însă în aceea
B7- ?aola della Pergola. Document privind plata tablourilor destinate nentni paia.,„ я; Mondragone, aparțmînd familiei Borghese (Paragone, 1954, nr. 51, p 26) Palazzo dl
?eSCrkrii BaSlione P 01 «mi stil Galerii Corsini dfn Roma Slăriîa PaîaSI! BarberM) Vn7n"°a’7a cu/™cte fiori a fostei era atribuit altădată lui Caravaggio! 9 ’ Я d pta’ un alt vas de sticlă, cu flori. Tabloul etc.), baza cunoașterii arteMuî Gobbo'a^ost^tabiîită ite (M^ngoni, Hoogewerff 1954, p. 290— 301 și pl. LXXXII—LXXXVTT- Eugenio Battisti (Commentari,
numele lui Gobbo din col. ducelui de Valencin I-Глл8?0-^320 îns^ Dugheana purtînd J. Cavestany, Ploreros y Bodegi 1936-1940 0 4^^*^/ f^St de’ax rePr<>dusă de publicare nu cuprinde nici o analiză criticăV Am ’ "B’ 23.’ zSvdrept că această primă analiza critică). Am adaugat apoi (Cat. Mostra del Seicento, 290—301 și pl. LXXXÎI —LXXXVII* * e Eugenio Battisti (Commentari
lui Gobbo' £n col. ducelui** că Dugh
' IлП/’I г» iллл -_ _
Publica» „ieuprinde
188
105b n 77 si o 78 nr 20) două mari naturi moarte semnate, pe care le-am întîlnit încă din 1953 in cot Wetzlar. Aceste tablouri sînt semnate fiecare: ^Д^ььо- inscripția: Pietre Paolo Gobbof. E cazul să ne întrebăm daca este vorba mt adevarde o semnătură autentică sau de o «atestare » veche; aceasta, cu atît mai mult cu cit comp ziția lipsită de ritm decorativ și lumina contrastanta a acestui bodegone d^era atit de acelea ale celor două naturi moarte din col. Wetzlar cît și de festoanele de fructe din Palazzo Mattei, lucrare certă a lui Gobbo. E. Battisti considera ca denumirea de « Gobbo >> (coco-satul) n-avea, la începutul secolului al XVII-lea, nimic jignitor și ca artistul a putut sen^ astfel. îndoiala care, după părerea mea, planează, cel puțin pina la noi dovezi, asupra atribuirii tabloului de la Madrid lui Bonzi, m-a împiedicat, in prima ediție a cărtii de față, să iau această pictură ca bază a unei analize a artei acestui pictor. Cit despre celelalte tablouri (nesemnate) publicate sub numele lui Gobbo de către E. Battisti —Baiatul cu pepenele, de la Berlin, și Vinzătoarea de legume și fructe, de la Stockholm (distrusa) — acestea diferă între ele și, totodată, diferă de tablourile semnate din col. Wetzlar; pepenete de la Berlin este pictat într-o manieră grasă și liberă, care lipsește în aceste două picturi. Tabloul aflat odinioară la Stockholm (și după care n-a rămas decît o fotografie) nu-1 amintește decît pe acela de la Madrid. Toate celelalte pînze de la Stockholm atribuite de Battisti lui Gobbo sînt ieșite net din penelul altui pictor și pătrunse de un spirit mai înaintat, cores-punzînd manierei lui Cerquozzi. Este interesant să precizăm cu acest prilej valoarea ce revine atribuirii tuturor acestor tablouri de la Stockholm lui Gobbo; ele provin din col. Martelli, și iată ce-mi scria, la 18 martie 1959, domnul Bo Wennberg, conservator șef al picturilor la Muzeul Național din Stockholm: « în ceea ce

privește valoarea atribuirilor lui Martelli, se cuvine să spunem că nu trebuie considerate prea exacte. Acest om era fie un ignorant în materie de artă, fie un mistificator; și foarte puține lucrări din colecția lui au o valoare ridicată sau măcar mijlocie ».
120. Studiul cel mai temeinic despre aceste fresce este acela al lui J. Hess, Commentari, 1954, p. 303-315, pl. LXXXIV, fig. 4; LXXXV, fig. 6; pl. LXXXIX.
121 După cum a propus R. Longhi (Paragone, 1950, nr. 1, p. 37), care atribuie lui Malvasia citirea eronată de « Gobbo de' Carracci » în loc de « Gobbo de' Frutti».
121. a Cîteva din Bucătăriile sale sînt reproduse în: Luigi Angelini, I Baschenis. pittori bergamaschi, 1943, pl. XX-XXVIII.
122. Paragone, nr. 1, ianuarie 1950, p. 39.
123. Cf. R. Causa, Pittura Napolitana dai XV al XIX secolo, 1957, p. 56—57. Datorăm lucrărilor recente ale acestui critic bazele cunoașterii naturii moarte napolitane.
pele două tablouri, cu o compoziție foarte similară, aparțineau în 1954 domnului Л'П New„York-.E,e.formează o pereche de dimensiuni identice. Cel ' ,62? Poarta) °s' in stingă, monograma L. F. și o inscripție pe care o ț ne m cioc porumbelul ce zboară deasupra naturii moarte: Don Joseph Carrafa, Celălalt (de asemenea jos, în stînga) cu numele întreg: Luca Forte, F. El înfățișează ne stnil tr.eRte de Piatră suprapuse, un etalaj de smochine, de pere, de cireși de rodii* de tOt -TJ5 AUnde di??e a-ceste fructe sînt prezentate pe farft rii, altele sîm (PL 5?} Ca fiind 0 operă «nontaă așcoî i Pnapohtane
3SUS ' '»■>"
125. Începînd cu R. Longhi, Paragone, 1950, nr. I, p. 39.
126. Vezi despre acest artist articolul fundamental al lui R n > r> Ca?°tdepri natrra morta naP°^ana, Paragone, nr. 15,^мrie 1951° n e£pГ№2 <^at. de l Exp. Orangerte, 1952, p. 92-93, nr. 69 bis). e 1951> ₽• 30~36> fig. (Cf.
127. Vezi repr. în: J. Cavestany, op. cit. (nota 111), pl, XIII (semnat și datat 1626).
189
■■

128. Am găsit această informație în manuscrisul domnișoarei S. Sulzberger citat în nota 83.
129. Vezi nota 117.
130. Cat. Mostra della Pătura del Seicento Emiliano, Bologna, 1959, nr. , P-
131. Comunicare verbală, pe care Denis Mahon a avut amabilitatea de a mă autoriza s-o public.
132. Cele două tablouri, inedite și formând o P^^cT^^^^ din Roma. Cel care nu e reprodus e tablou (pl 60); din aceeași sursă provine inului bolonez.
133 Tabloul de la Boston, izbitor de în rudit cu cel de la Forli (atribuit pe buna dreptate, înra din 1952 de către Fr Arcangeli, lui Gagnacci; Cat. Mostra della Pittura del Seicento EmilăSo, Bolo^ W59, 145) a fost publicat de H. Swarzenski (Bulettnof
the Boston Museum of Fine Arts, iunie 1954), ca fiind o opera a lui Caravaggio atribuire de nesusținut, care a fost respinsă de critică. Florile dm col. Borromeo (Cat. Exp. de la Bologna, 1959, nr. 149, pl. 149), mai agitate decît acelea de la Forli, fac trecerea^ spre acela de la Boston și oferă un argument concludent pentru a vedea în acesta dm urma o opeia a lui Cagnacci.
134. Exemple de Arcangelo Resani: Pinacoteca Vaticana, nr. 431 și 440; exemplu de Balda-sare de Caro: același muzeu, nr. 417.
135. Soprani: Le Vite... genovesi, 1674, p. 127 și urm., vorbește despre o potîrniche pe care Sinibaldo Scorza ar fi pictat-o «în maniera milanezului Serrano » (în loc de Cerano).
136. Influența nordică e reprezentată de asemenea, la Roma, de Christian Berentz din Hamburg, a cărui artă l-a impresionat pe Cristofano Monari. Acesta din urmă a făcut obiectul unui studiu de G. Briganti (Paragone, 55, 1945, p. 40 și urm.), care îi atribuie o oarecare importanță în pictura romană de la sfîrșitul secolului al XVII-lea. împărtășesc însă mai degrabă vechea părere a lui Marangoni, care-1 consideră pe acest pictor puțin original, superficial și monoton.
137. R. Causa, op. cit., în nota 126.

138. Herrera a venit în Italia « foarte tînăr » (cam la vîrsta de 20 de ani?), adică pe la 1642; a trăit acolo pînă la moartea tatălui său, în 1656.
139. într-adevăr, atribuirea lui Herrera cel tînăr a trei tablouri de pești în Cat. Ext>. Floreros y Bodegones (v. nota 111), nr. 73, 74, 75 și pl. XXXVII și XXXVIII nu se bazează pe nici
8e"P^a.8aУ atestata documentar; ar fi vorba de o strînsă asemănare de stil cu ai lui Recco; dar culoarea lor e mai deschisă. .«mana muit cu aceia
140. Admirabilul tablou de la Stockholm, reprodus în pl. 58 a cărții de față trecea r>înă
întemeiată, că este vorba de «ov^ЖгУЛ p? U° Sausa a e?us P^rea, fără îndoială (într-adevăr, data nașterii acesmiS f«?indi°?₽01%Care în -1653 avea 24 de anL Becker ca fiind aceea de 1620; adevărata dată ' iVто'110'1 efr°nat D,$wna™1 Thteme-R. Causa, citat la nota 126 de mai sus 9 .-.a ««beată în articolul lui sporește opera acestui artist cu o piesă de calitate' «Slf de,la Л10^01® lui Ruoppolo căreia tabloul s-ar datora lui Recco este infirmi*cePP°nală- Vechea atribuire, potrivit tablou semnat, din tinerețea lui Recco tablou care* п»в des<t°Periței foarte recentă a unui
1 « iui rsccco, tablou care nu prezintă nici o asemănare cu acela
190
de la Stockholm și care arată în același timp că Recco a fost format de un din rajul lui Baschenis, probabil Bartolomeo Bettera (F. Zen, Paragone, nr. 33, p 1952, p. 37-38, fig. 20).
141. Tablou care aparținea în 1954 domnului Harry G. Sperling, New York. El reprezintă un craniu, un tors antic al Venerei (sculptura), o paletă cu peneluri (pictura), o carte pe care e așezată o cunună de laur (poezia). Pînză. Înălpme 51,5 cm; lungime. 69 cm. Semnat pe carte: S. Roșa.
142. Lucrarea acestui autor, citată în nota 111, este indispensabilă pentru cunoașterea naturii moarte spaniole și este plină de informații interesante.
143. Cf. textului cărții de față. p. 37 și J. Cavestany, op. cit. (nota 111); vezi indexul la numele de Giulio de Aquiles, Alessandro Mayner, Antonio Mohedano.
144. Dat fiind că fiul său s-a născut la Madrid, la 1596. Cf. J. Cavestany, op. cit. (nota 111), p. 72.
145. J. Cavestany, op. cit., p. 30—31.
146. J. Cavestany, op. cit., p. 66; Cat. of the Pictures at Hampton Court (de C. H. Collins-Baker), 1929, p. 86, nr. 539; un alt tablou din aceeași colecție (Cat. p. 86, nr. 467) este catalogat sub numele de Labrador; el provine de asemenea din colecția regelui Angliei, Carol I; inventariat în 1649 ca operă a lui Labrador, el este desemnat în colecția regelui lacob al II-lea ca fiind pictat de « Michel Angelo » (Cerquozzi).
147. J. Cavestany, op. cit., p. 66, asigură că aceste fructe sînt într-adevăr din regiunea Estremadura, patria lui Labrador.
148. Repr. J. Cavestany, op. cit., p. 25, fig. 4.
149. J. Cavestany, op. cit., p. 66.
150. Printre aceste tablouri, analoge naturii moarte de la Hampton Court, pot fi citate: nr. 8 din Cat. lui Cavestany (op. cit., nota 111), pl. XII; nr. 4, tot pl. XII; nr. 12, pl. XVIII, toate reprezentînd struguri mari, transparenți, parcă turnați în sticlă. Un frumos tablou de la Prado, atribuit lui Juan de Espinoza (prima jumătate a secolului al XVII-lea) este înrudit de aproape cu nr. 4 menționat mai sus.
151. Meritul de a fi publicat acest inventar și alte documente importante despre Cotân revine lui J. Cavestany, op. cit., p. 134—138.
•vvv??т^erea Zurbarân la Madrid e situată în 1633 de H. Vollmer (Thiente-Becker, XXXVI, p. 600); într-o carte recentă, Paul Guinard o situează însă în 1634 (P. Guinard și Jeannine Baticle, Ehstoire de la Peinture Espagnole, 1950, p. 167). De asemenea, Maria Luiza Ca turla (Zwrfearaw, Cat. Exp. de la Granada, 1953, p. 29). Martin S. Soria, The Paintin°s °f^r?aran> Phaidon, 1953, p. 30) admite posibilitatea unei șederi de cîteva luni între 1626 și 1628, înainte de lucrările din 1634 pentru curtea din Madrid.
153. Jntr"adevăr, acest tablou care figurează în col. Thyssen sub numele lui Zurbarân este de o execuție și de un stil asemănătoare acelora ale mai multor lucrări semnate de Van der Hamen. Se regăsesc în el chiar anumite obiecte familiare acestui artist: de pildă mica ceașcă de cristal, care apare în Natura moartă cu prăjituri, semnată si datată Iб??' expusă la Oranjerie sub nr. 72 și

reprodusă în Catalog, pl. XXVIII. ~ *
154. La drept vorbind, nici unul dintre aceste tablouri atribuite în prezent lui Zurbarân nu prezintă calitatea de execuție a Ldmîilor din col. Contini-Bonacossi, tablou care e semnat rnth f ai 3 P^ad° -Se apropie Sel mult de ele P<» Prinde a fi ieșit din mina^es-
foarte frumos Bhd cu pere publicat de Martin I. Soria, Zurbaran, Right and Wrone Art rn America, July 1944, p. 128—129, fig. 2, prezintă o compoziție dispersată, puțin monu-
191
mentală, și un grafism fragil, atribuite lui Zurbarăn denota marea influență pe care naturile sale moarte au trebuit s-o exercit .
The Art Quarterly, Summer, 1945, p. ZZ».
156. J. Cavestany, op. cit., p. 28 — 29.
157. J. Cavestany, op. cit., p. 29-30; și Suzanne Sulzberger, op. cit. (nota 83).
158. Este tabloul din col. Khanenko, pe care Ghilarov (Burlington Magazine, 1938, p. 190, repr). a descoperit semnătura lui Juan Zurbarăn. Cf. K. M. Malizkaia, Ispanskaia jvvopts XVI-XV1I vekov, Moscova, 1947, p. 109-110, în care autoarea discuta in mod compe-rent atribuirea mai multor naturi moarte importante^ lui Francisco și Juan Zuroaran. Acest tablou este încă menținut în mod dubitativ de către Martin S. Sona, op. cit. (nota 152), cat. 175, fig. 122, ca'o operă a lui Francisco Zurbarăn. Un tablou semnat și datat 1639, aparținînd unei colecții din Franța, a figurat în Exp. Epoca de aur spaniolă, Bordeaux, 1955, Cat. nr. 80, repr. pl. 23. Acest tablou vădește încă legături cu Labrador.
159. Acest tablou a apărut la Londra, în Exp. Maeștrilor Spanioli, organizată la galeria Thomas Harris, în anul 1931.
160. în reproducere, această piramidă abia dacă se distinge în spatele farfuriilor.
161. O monografie îngrijită a fost consacrată recent acestei artiste de Luis Reis-Santos, Josefa d'Obidos, ed. Artis (fără loc sau dată, Lisabona? 1955?).
162. în adevăr, la Van der Hamen y Leon și la Osias Beert alegerea obiectelor și umbrele catifelate țin de aceeași estetică. Asupra lui Beert, vezi articolul fundamental al lui Curt Benedict, din L Amour de VArt, octombrie 1938, p. 307—314. Comparația dintre cei doi pieton face să se simtă în același timp tot ce păstrează Van der Hamen din învățătura flamanda primita de la tatăl său, compatriot și contemporan cu Beert, si ce și-a însușit în bpama: sobrietatea formei și a culorii.
163. J. Cavestany, op. cit., p. 72.
164. Vezi mai sus nota 145.
catalog ?nVmodndubkat?v''lui'TиУьяг'п1' a-est din urmă tablou, atribuit de acest nr. 7,gâe Ju™ van aeГнатёп ' dUpa CUm suSerează J. Cavestany, p. 150, generaiă, cu^serottfeste" flagrantă'Й8'15'semnat Ș1 datat 1606- înrudirea, în concepția
167. J. Cavestany, op. cit., p. 70, 150-151, pl. XIII.
Ș^iЖ1Щ SSl Sir Alfrcd Beit 4°ndra' la * efectuată în 1933 a scos la iveală, smi înstî™o '?a de Sud)'în care « curățire
EwmâMs (reproducerea tabloului curățat poate^fi vădită în®"p rTeP£ezentînd Discipolii de la don\ ^43'₽' I7)- înainte de curățare acest tahloi ' PLaf«ente, Velazquez [Phai-asemănător replicii sale de la Chicago, reprodusă în cwtea de^ță^pk'fâ "" C"
^f'dMat 1659^co'i.d^ A^rcu,^m°Sevilb^arpender'^ar*S'
170. J. Cavestany, op. cit., p, 83.
171. J. Cavestany, op. cit., p. 71,
192
172. J Cavestany, op. cit., p. 40, 83.
173. Vezi tablourile reproduse la J. Cavestany, op. cit., pl. LI. LII. LIII; informațiile biografice asupra acestui artist sînt date la p. 79.
174 Visul vieții de Pereda este tabloul binecunoscut de la Academia San Fernando, din Madrid. Tabloul lui Deleito este reprodus în: Cavestany, op. cit., p. 32, fig. 9.
175 Werner Weisbach, Franzosische Malerei des XVII-ten Jahrhunderts, 1932. Această indiferentă continuă să se manifeste uneori și astăzi. Astfel, cartea, remarcabilă în multe privințe, a lui Anthony Blunt, Art and Architecture in France, 1500 to 1700,.Pelicanl His-torv of Art 1953, n-a consacrat întregii naturi moarte din Franța secolului al XVII-lea decît o notă de trimitere (p.

218, nota 176) în care sînt menţionate cîteva nume de artişti, mai ales din prima jumătate a secolului. In ce priveşte epoca lui Ludovic al XIV-lea, acest istoric repetă părerea tradiţională, potrivit căreia Academia ar fi dispreţuit aceasta ramură a picturii, tolerînd-o numai sub forma de decoraţie, astfel cum o evocă numele lui Monnoyer. Dar prima ediţie a cărţii de faţă (1952) şi mai ales studiile publicate mai recent de Michel Fare stabilesc în chip vădit că teoria Academiei nu corespundea practicii: natura moartă a avut în acea epocă numeroşi reprezentanţi membri ai Academiei şi care nu erau nicidecum decoratori.
176. Reprod. în articolul lui Hans Haug despre S. Stoskopff, Revue des Arts, 1952, nr. 3, p. 145, fig. 4.
177 Un joc similar de frunze mari luminoase sau sumbre se observă în tablourile spaniole influenţate de natura moartă caravagescă, îndeosebi în picturile atribuite lui Juan Labrador şi în altele, similare, menţionate mai sus, nota 126.
178. Astfel, cele două mari tablouri scoase la iveală recent, reprezentând Negustoreasa de fructe şi legume, datată 1630, (Luvru) şi Gustarea (o doamnă şezînd la masă, servită de un paj; col. contelui de Chavagnac) aparţin tipului răspîndit în pictura flamandă, în care personaje în mărime naturală însoţesc o natură moartă etalată în primul plan. Opera Louisei Moillon a fost studiată în mod precis şi foarte complet de Jacques Wilhelm, Louise Moillon, revista L'Oeil, sept. 1956, p. 6—13, în care sînt reproduse 19 tablouri.
J79. Un exemplu izbitor de arhaism, nu numai în forma obiectelor, dar chiar în compoziţie, îl oferă lucrarea de primire la Academie, pictată în 1762 de Jean Garnier: Portretul hii Ludovic al XIV-lea, înconjurat de atribute formînd parcă o glorificare a domniei acestuia, atît din punct de vedere material cît si din punct de vedere intelectual (repr. de M. Fare Gaz. B. A., op. cit., p. 262, fig. 3).
180^ J. Bousquet. Recherches sur le sejour des artistes francais ă Rome, au XVII-e siecle. 1 eza susţinută laEcole du Louvre, 1952. Domnul Bousquet, care este arhivar şef al depart. Aveyron, a făcut în arhivele de la Roma cercetări metodice ale căror rezultate sînt cu totul remarcabile., El dă un foarte mare număr de informaţii inedite, nu numai asupra datelor , şedere, ci şi asupra condiţiilor de viaţă şi asupra operelor artiştilor francezi , din care cei mai mulţi sînt puţin cunoscuţi.
J8L s,es.c *n inventarul inedit al tablourilor posedate de pictorul Jean Blanchard (frate mai tmar al lui Jacques Blanchard), întocmit la Paris, la 13 decembrie 1645 (Arhivele Naţionale, Registrul central de acte notariale, Oficiul IV, 119) următoarea menţiune; «Patru mici tablouri, două rotunde şi două pătrare. . . reprezntînd peisaje şi fructe de Calfe». Ьe cunosc peisaje de Kalf (Cf. H. E. Van Gelder, Heda, Beyeren, Kalf, ed. Becht, Amsterdam, i, d., reprod. p, 41, semnat şi datat 1652).
V artistu44eluJ.eProdu8 lft Berg8trdm (°^' cu.» nota 41) fig, 218. Compoziţia lui uiicra de aceea a lui Gobin; ea e dinamică, construită ne o diaconală care duce snre «dîn-
193
л.. 11 FmilP Mâlc este interesant să le amintim pe acelea ale 183. După celebrele studii ale lui Emil c j lui Knipping, citate mai sus, nota 41.
,
1S4. DCSP„ v^T m sjss'SS aЖк
care explică ^Vanităţile £cute Й™13'
de Boulognc, ca a expus la Salonul din 1704 un Crtwd al morpi.
Gelais (Cf. A. Fontaine, Academiciens d autrefois, 1914, p. 12).
186 H Voss (în articolul despre Dupuis în Dicţionarul Thieme-Becker, X, p. 185) presupune că Dupuis l-a întîlnit pe Mignard la Roma: cei doi artişti erau prieteni şi Mignard a pictat portretul lui Dupuis, cunoscut printr-o gravură a lui Antoine Masson, executata în 1663. Dacă această întîlnire a avut loc la Roma, ea trebuie sa şe fi situat in anul 163/ sau 1638, epoca şederii la Roma a lui Mignard. J. Bousquet, op. cit., nota 180, n-a mţilniţ numele lui Dupuis în arhivele de la Roma pe care le-a explorat; dar el însuşi nu considera cercetările sale ca exhaustive. Ceea ce pledează în favoarea călătoriei lui Dupuis la Roma, este stilul italienizant şi accesoriile de tip antic sau roman (covoare, vase, socluri clasice
187. Aceste date sînt furnizate de J. Bousquet, op, cit., în nota 180.
188 Michel Fare (Arts, 28 dec. 1951): « P. A. Lemoisne fusese ales de colegii

săi de la Academia Regală, împreună cu Le Nain, pentru a merge în deputăție la cardinalul Mazarin ca să-i mulțumească, unul cu un Sfînt Petru, celălalt cu fructe ». Procesul verbal din 4 martie 1656 spune că « Academia, în număr cît mai mare și în cea mai bună alcătuire cu putință, ya merge s-o vadă pe Eminența sa » și« pentru a arăta Eminenței sale recunoștința noastră, i ^se va oferi tabloul cu fructe al domului Lemoyne și acela al Sfîntului Petru pictat de răposatul d. Le Nain ». în adevăr, Antoine și Louis Le Nain muriseră încă în 1648.

V PuTPă A. Fontaine, Les Collections de Г Acad. R., 1930, p. 231, piesa de recepție a lui Michel Lanse (28 februarie 1660) era «un tablou de 5 picioare pe 4, reprezentînd flori, fructe, vase antice și instrumente de muzică, pe o masă acoperită cu un covor ».

cel'nurin "m tard iD°Uffet' Gosuin a Putut să Păstreze de pe urma acestei formări, cei puțm in tinerețea lui, un oarecare gust caravagesc.

cu co^Ze mme«iCintlr^iche!. Far6 Zoc- nota 188>'mai multe compoziții bogate, cu covoare turcești, instrumente muzicale etc. atestă influenta exercitată asunra ini

™= «ел

Ж » Т да» х ÎЗК

>94. Lomazzo, TrauMo „arte de ,a

195 -ЛА Fără п л . * • si

doua excelente studii de fond7cărora9cani?'l ~r266' martie 1959 p 129 144

Liigcois, ЙЙЖ!'/ C?re nu avei» Put nta săduPă tablourile

«•*- ««ада*

194

VI. Secolul lui Chardin

106 Totuși în aranjamentul lor general, aceste picturi așezate deasupra ușilor se apro-1 • 6' ДТmn î de acelea ale lui Desportes. Se cunosc în prezent un tablou aflat la Muzeul din Amiens* două, cu atribute ale științelor și artelor, într-o colecție parti-ЯеЙа baronulm Henri de Rotschild; cîteva tablouri trecute prin vînzări a hcițape. Domnul Jean Cailleux pregătește un studiu despre naturile moarte ale lui Largilli^re.

107 Tabloul reprodus în cartea de față (pl. 70) are ca pereche o picniră analogă, aplicată pe celalalt canat al ușii bibliotecii (repr. în Cat. de l'Exp. Giuseppe Mana respt Bologna? 1948, nr. 34-35, pl. XX); datarea a fost propusa de acel catalog.

198. Conservatorul G. B. Martini, din Bologna, era în secolul al XVПI-lea una dintre cele mai cunoscute instituții muzicale din Italia. Mozart l-a vizitat, fara îndoiala, ary(\ci cînd, în 1772, Academia filarmonică din Bologna l-a primit, după un « examen de con-trapunctde temut», ca membru ordinar al ei. (Cf. Dr. A.-E. Cherbuliez, Mozart m Les Musiciens celebres, ed. Mazenod, 1946, p. 129.)

199. J. Cavestany, op. cit., p. 97. Este interesant de observat că Melendez nu este singurul care revine la tradiția picturală serioasă și solidă a secolului al XVIIЧea: Gean poseda o natură moartă de Andres Rubira (prima jumătate a secolului al XVI 11-lea) care îi amintea Z>ode^oHes-urile din tinerețea lui Velâzquez (cf. Cavestany, p. 94).

200. Orice vizitator al Muzeului Național al Termelor, de la Roma (fosta mănăstire a certozinilor), își aduce aminte de falsul călugăr din fața falsului* dulap în perete, plin de cărți și de ustensile, pictat în galeria acoperită. în Spania, ^îndeosebi la Valencia, trompe-l'oeil-ul invadează arta decorativă cvasi populară: bucătăriile^ sînt decorate cu plăci de faianță care alcătuiesc compoziții înfățișînd o întreagă bucătărie iluzorie, cu provizii etc. (la Muzeul de arte decorative din Madrid; mulțumesc domnului Juan Ainaud de Lasarte pentru semnalarea lor).

201. Cîteva exemple interesante au figurat la Exp. de artă mexicană din Paris, 1952. Cf. nota 73.

202. Huquier Fils, Lettre sur VExposition des tableaux au Louvre, 1753, p. 27 — 28; Esteve, Lettre ă un ami, 1753, p. 87—89; Lettre sur VExposition des Ouvrages de Pein-ture, 1769, p. 21—22: «Veți recunoaște, domnule, tușa hotărîtă și liberă, culoarea viguroasă și magia de efecte din tablourile cu care domnul Chardin a îmbogățit acest Salon. O frumoasă pastă de culoare, un desen precis, o mare veridicitate caracterizează Tabloul artelor și al recompenselor ce le sînt acordate. S-ar zice că șnurul negru iese din pînză. Veți fi uimiți de factura

Căpăţînii de mistreţ şi a tablourilor de Vînat, şi veţi întîlni aceeaşi forţa în cele de Fructe şi de Basoreliefuri. Este un mare merit să tratezi genul în acest chip; şi cu multa dreptate s-a dat domnului Chardin numele de Rembrandt al Şcolii franceze». (Cf. Georges Wildenstein, Chardin, 1933, p. 14, 87, 88, 122).
203. Vezi bibliografia şi amănuntele despre Portocalul de la Kunsthalle din Karlsruhe in Cat. de VExp. de la Natura Morte, Orangerie, 1952, p. 105 — 106, nr. 80.
204. Mai ales acela de la Muzeul din Rouen (G. Wildenstein, Chardin, 1933, nr 1017
nu-1 consideră nici el ca aparţinînd lui Chardin; acest critic elimină de asemenea din opera maestrului tabloul din Muzeul de la Rotterdam — pl. 77 din cartea de fată — în ciuda semnăturii urmată de data 1767). *
205. Critica Salonului din 1781 (Cf. Cat. Exp. Orangerie, 1952, p. 107, nr 82) Onm
de doamna Marianne R. Michel (Une Acadimicienne du XVHI» siicle- XnTvXJS1 noare de istorie, la Sorbona, 1959). 1 mpioma ae studii supe-
Fanette°lo fi1 «pocă
suplă şi de culoarea susţinută, foarte caracteristică aceU^pr“şi§de pтЬ^a 195
in tablou a reducţiei celebrei statui a Si. Ş“z“a’demifdin'Viena. O^fnimoasă natură seşte iu Atelierul lui Soubleyras, tablou de la Acad n d Muzeul djn Minneapolis, mai mare verosimilitate, lui Soubleyras.
207. Descoperirea tablourilor semnate de Magini se p.°57-6OX
R^duJerite ^ndeosebi^pf^^XVI^col^Attiîio^Steff^CHriă
sa^JBŞSsrAşs:
TГapriIie 1955, p. 56-57; dar utilizarea ştiinţifica a acestei publicaţii printre care unele deosebit de interesante, au fost publicate in studiul fundamental asupra artistului, datorat lui Alfredo Servolini (Cowwe«ran,aprihe-iunie 1957, p.^ 125 137). Mai există şi altele. Tabloul reprodus în pl. 68 a cărţii de faţa este, fara îndoială, o lucrare din tinereţe sau, cel puţin, din perioada mai timpurie a artistului, cînd motivele sînt încă apropiate de acelea ale lui Baschenis, iar compoziţia tradeaza robusteţea secolului al XVII-lea, cu obiecte grupate strîns şi de proporţii considerabile. Mai tîrziu, compoziţia devine mai uşoară, obiectele se depărtează^ între ele şi dimensiunea lor descreşte. Naturile moarte din col. Billi, de la Milano, capătă un pronunţat caracter settecentist, şi nimănui nu i-ar da în gînd să le atribuie unei epoci anterioare.
208. Vezi în această privinţă Bucătăria din colecţia contelui Alessandro Contini-Bona-cossi, de la Florenţa (Cat, Exp. G. M, Crespi, Bologna, 1948, p. 36 — 37, nr. 33, pl. XVIII).
209. G. Fiocco, Francesco Guardi, Pittore di Fiori, Arte Veneta, 1950, p. 76 — 85.
210. J. Cavestany, op. cit., p. 93.

VII. Secolele al XIX-lea şi al XX-lea

^lul al XVII-dintr-o compoziţie marealui Snvder^n^’ E ; P/°ate copie după un fragment nează cinci licitaţii în care au fisurat ^rcrra^or al lui Mireur menţio-
cane despre Găricault (K Berger Gericaulr unH^buite lui Gericault. Ultima ţionează existenţa naturilor SFtle “Estului ’ Schr°U’ VIeПa 1952) nu men‘ 213. Repr. K. Berger, op. cit., (nota precedentă), pl. 53.
1959C‘ IПада®e ’"IeSudeTofntte Histon opArt’d°d^ /IПe sludiate de Char-1959, p. 382-392. J ™rory of Art dedicated to Williani E. Sttida,
n(\ɯIeImWh,’e■,nrt 46> P1- 81 Şi Catalogul care ,ndlc^ direcţia cercetărilor sale c<de mai vechi picturi ale artis-brie 5’880 eeXeCUtată CUrînd după ’moarcerea lui Seum^nservWui nP^I
FTacorl11 pîîSf’s^3""l>86993i6Î8V8^cleance Жгейеи Tf ale aceleiaşi com-acorda. 1 asta tabloului nr, 187 este deosebit de Togatl) lnteres«l pe care Cezanne 196
216. Repr. G. Wildenstein, op. cit. (nota 175), pl. Cil, nr. 154.
217. Există totuşi rare reprezentări ale Vanităfii, în care craniul este ^rff^SSnS Stâe ^ei^i^eprod. Marcel Brion, Lwniire de la Renaissance, 1948, fig. 37).
218. Repr. J. Rewald, Gauguin, 1938, pl. 90.
218. a Repr. Ch. Sterling, Musee de l’Ermitage, La Peinture franpaise, 1957,

pl. 110.
219. Repr. L'Histoire de la Peinture Moderne. Matisse, Munch, Rouault, Ed. Skira, 1950, p. 125 (în culori).
220. G. Bazin, LEpoque Impressionniste, 1947, p. 57.
221. Pierre du Colombier, Les plus beaux ëcrш des Grands Ar tist es, 1946, p. 307. Culegere foarte interesantă prin alegerea judicioasă a textelor.
222. Claude Roger Marx a avut meritul de a atrage atenţia asupra lui Bresdin (Prinţ, 1927, p. 251-270; Amour de l'Art, 1928, p. 137-141). Recent, Michel Flonsoone a marcat locul istoric al lui Bresdin, alaturînd operele lui Expoziţiei « Eugene Camere şi Simbolismul», Muzeul de la Oranjerie, decembrie 1949, Catalog, p. 58 59.
223. Georg Schmidt, Leqons du Passe, prefaţa volumului citat mai sus (nota 191), p. XVIII.
224. Colecţia doamnei Gregory, Paris, repr. R. H. Wilensky," Modern French Painters, ed. 1947, fig. 84 a.
• • • *
225. Citat în L'Histoire de la Peinture Moderne. De Picasso au Surrealisme, Ed. Skira, 1950, p. 105.
VIII. Observaţii finale
226. Vitale Bloch, Burlington Magazine, iulie 1952, p. 208.
227. S-a spus, de exemplu, că Balconul lui Manet poate fi considerat ca o natura poarta (Paul Mantz, Gaz. B.-A., iulie 1869). în general, pe la 1860 — 1870, se găsea ca Manet picta în « spirit de natură moartă ».
228. R. Longhi, Paragone, nr. 33, sept. 1952, p. 49.
229. Articolul citat în nota precedentă, p. 47.
Longh1' °P- Clt4 P- 52: «le meditazioni dello Chardin in Francia, e, in Italia piusommessamente, entro lo şguardo affetuoso del nostro Crespi, le librerie del Liceo Musicale di Bologna» («meditaţiile lui Chardin în Franţa, iar în Italia în chin maî modest, în viziunea afectuoasă a lui Crespi al nostru, dulapurile cu cărţi' de la h"" ,ml«e a!e ы Crespi, de,l hetapgXVlîJb'
S» (CIЙ"£'T° C' Ho"Гт™P."™ M°f a*' V»? °f H°«».
Douglas MacAgy); Raoul Michau, Aris PWeues/deSri^l^f7' A' Frankenstein> aH, JawpodedBaXriPslTu^rieing panel ha tXîpe-roeiTsTc^1' ? Тл*1- eFor after panou al lui Jacopo de Barbari este un trom^Foe?b). ('în definitiv' uimitorul
197
Gallery, Washington (donaţia Mellon).
234. Articolul lui M. Fare (Gaz. des B.-A., martie 1959, p. 129-144) studiază cu precizie problema academicienilor specialişti ai naturii moarte.
235. Michel Florisoone, Manet, 1947, p. 119.
236. Vita di Giovanni da Udine. Faptul că aceste flori şi aceste fructe constituie în acelaşi timp un fel de repertoriu de istorie naturală nu face din Giovanni da Udine un simplu cronicar de ciudăţenii botanice. El este, ca şi Melendez, care şi-a propus un program cu totul analog (J. Cavestany, op. cit., p. 97), un artist atras de particularitatea obiectului, în concordanţă cu gîndirea ştiinţifică a epocii şale, dar tinzînd, în primul rînd, la un scop artistic: acela de a reda aceste particularităţi ca pictor, printr-o culoare frumoasă şi o materie frumoasă. Toţi manieriştii, de la Aertsen pînă la Pas-serotti, au acest gînd ascuns de a întocmi repertorii complete ale motivelor pe care le tratează: legume, fructe, păsări. în pofida acestei elocvenţe cvasi ştiinţifice, naturile lor moarte nu pot fi excluse din istoria genului. R. Longhi, op. cit. (nota 228), p. 49, recunoaşte el însuşi acest lucru.
237. Reproduceri după ele pot fi văzute în articolul lui Curt Benedict din revista L Amour del art, octombrie 1938, p. 307, fig. 1 şi 2, articol în care acest critic a observat in mod just raportul direct dintre naturile moarte de la începutul secolului al XVII-lea şi acelea de la începutul secolului al XVI-lea. Vezi de asemenea I. Bergstrom, op. cit. (nota 41), fig. 4 şi 7.
a138xvти?Л Tî^ri}"im<Larte-d? тагс.Ьей™ au fost înlocuite la începutul secolului 1 XVI lea, in decoraţiile bisericilor, prin picturi în ulei, tot astfel neisaiele în ulei anar. in aceeaşi еплгя î« peisajele in uiei
se plasau cronologia le-au pre-
apar, m aceeaşi epoca, în bisericile din Italia de Nord exact în InrnlZS altadata nişte vedute în marchetărie. Ar trebui să seJ » d
acestor peisaje, din care unele sînt panoramice, pentru a stabili Няг'"aPiГ°ape cedat cumva pe acelea ale lui Patinir. P stablh daca ele nu

BIBLIOGRAFIE
f
STUDII GENERALE
privind mai multe epoci SI B^âl »

P R. ADAMS. In Defense of Still-Life, în: Catalogue de l'Exp. Still-Life Painting silice 1470. Milwaukee Art Institute, sept. 1956; — Cincinnati Art Museum, oct. 1956.
MAURICE ALLEMAND. Natures mortes de l'antiquite au XVIIIe s., Cat. de l'Exp. Musee d'Art et d'Industrie. Saint-Etienne 1954.
NIETTA APRA. I Fiori nell'Arte, Milan 1954.
JEANNINE AUBOYER. Fleurs et oiseaux d'Extreme-Orient, Jardin des Arts, nr. 3 (1955), p. 169-176.
E. BADELT. Das Stilleben als burgerliches Bildthema und seine Entwicklung von den Anfăngen bis zur Gegenwart, Teză, Miinchen 1938.
J. BALTRUSAITIS. Anamorphoses ou perspectives curieuses, Paris 1955.
HAROLD BAYLEY. The Lost Language of Symbolism, Londra 1912.
INGVAR BERGSTROM. Historical Introduction, p. 1-41, în: Dutch Still-Life Painting, Londra 1956.
INGVAR BERGSTROM. Konst och naturvetenskap, Paletten (Goteborg), ГV (1948),
INGVAR BERGSTROM et B. RAPP. Iconographica, Stockholm 1957.
VITALE BLOCH. La Vie Silencieuse, Maandblad voor beeldende Kunsten, nr. 5, mai 1946, p. 55-60.
VITALE BLOCH. Still-Life at the Orangerie, Burlington Magazine, t. 94 (1952), p. 208.
V. BLOCH. Four centuries of Still-Life in France at the Boymans Museum, Burlington
Magazine, sept. 1954, p. 286 — 289.
W. BLUNT. The Art of Botanica! Illustration, Londra 1950.
STEFANIA BOSIA. Valore e significato della «natura morta» nella tradizione critica, Acme, t. V (1952), p. 329- 347.
ARTHUR EDWIN BYE. Pots and Pans or studies in Still-Life Painting, Princeton 1921. ANDRE CHASTEL. De Natura Rerum, Mtdecine de France, nr, 34 (1952), p. 41—42* ANDRE CHASTEL. Nature morte coming alive in Paris, Art News, t. 51, (1952—53).
nr. 4, p. 78-81. A
J. DENUCE. De Antwerpsche «Konstkamers ». Inventarissen van kunstverzamelingen te Antwerpen in de 16° en 17° eeuwen ,'s-Gravenhage 1932.
G.-F. DOLLFUS. Recherches sur l'histoire de la conchyliologie 1-2. Journal de conchyliologie (1927), p. 155- 184; (1932), p. 217-252.